classe de 4e

LE NOUVEAU LIVRE de MUSIQUE & de CHANT

PAUL PITTION

HEUGEL & CIE
Représentation Exclusive pour le Monde Entier
Editions ALPHONSE LEDUC & Cie

H.E. 33096 Réf. : SZ

Paul PITTION

Professeur de Pédagogie musicale

LE NOUVEAU LIVRE DE MUSIQUE ET DE CHANT

Classe de quatrième

HEUGEL & CIE

Représentation Exclusive pour le Monde Entier

Editions ALPHONSE LEDUC & Cie

Tous droits de reproduction, d'exécution, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

© LES EDITIONS OUVRIERES, Paris, 1969

Imprimé en France ISBN 2-7082-1213-3 Printed in France

Réf. : SZ

AVERTISSEMENT

Le *Nouveau Livre de Musique et de Chant* prend la relève du *Livre unique*. Il est conçu selon les principes nouveaux d'une pédagogie qui a évolué depuis la sortie de nos premiers ouvrages et dont les aspects actuels se trouvent exposés dans notre Pédagogie générale et pratique, *L'Art d'Apprendre, d'Enseigner et de Conduire la Musique*.

L'expérience nous a montré, d'autre part, que des élèves qui entrent en classe de quatrième ou de troisième ignorent certaines des notions destinées aux classes précédentes. Aussi avons-nous prévu des Révisions progressives et substantielles dans le but de constituer le plus tôt possible des classes homogènes.

Nous avons allégé la grammaire musicale en supprimant les données trop complexes, et en faisant précéder les exercices de solfège et les chants de préparations rythmiques et d'intonations qui en facilitent l'étude.

Nous avons remplacé les mélodies difficiles par d'autres plus simples ou moins connues. Le répertoire des chants et des chœurs s'est ainsi enrichi de pages nouvelles, où la traduction française est souvent accompagnée du texte dans sa langue d'origine.

Enfin, le *Nouveau Livre de Musique et de Chant* renferme, comme les éditions précédentes, des résumés revus et mis à jour, qui constituent un abrégé de notre livre *La Musique et son Histoire*.

En bref, ce nouvel ouvrage doit faciliter la tâche du professeur et intéresser davantage les élèves.

Tous droits réservés pour les mélodies, traductions, adaptations et textes de Colette et de Paul PITTION. Mention d'autorisation de reproduction est spécifiée pour chaque emprunt.

TABLE DES MATIÈRES

I. — VOCABULAIRE ET SIGNES MUSICAUX

PAGES

1. *Révisions :* La gamme de DO majeur. La mesure à 2/4 8
2. *Révisions :* La mesure à 3/4 10
3. *Révisions :* Le dièse. Le bécarre 12
4. *Révisions :* La gamme de LA mineur 14
5. *Révisions :* La mesure à 4/4 ou C 16
6. *Révisions :* Le bémol 18
7. *Révisions :* La mesure à 6/8 20
8. *Révisions :* La gamme de SOL majeur 24
9. *Révisions :* La gamme de FA majeur. La qualification des degrés 26-27
10. SOL majeur et MI mineur 28
11. Les rythmes binaires 30
12. FA majeur et RÉ mineur 32
13. Le triolet. Le duolet 34-37
14. RÉ majeur. SI mineur 38-39
15. Les rythmes ternaires. La mesure à 9/8 40-41
16. SI bémol majeur. SOL mineur 42-43
17. La mesure à 2/2 ou C 44
18. La syncope. Le contretemps 46

Complément : Tablature et exercices pour la flûte douce 56

II. — CHANTS ET CHŒURS

PAGES

L'hiver et le froid (*canon*) 9
Vole, vole... *Come, follow* (*canon,* HILTON) 9
Pilons l'orge (XVIe s.) 9
Berceuse 10
Sur la rive de la mer, *Sulla riva del mar* (Italie) 11
Menuet du *Bourgeois gentilhomme* (LULLY) 13
Dans le bois, joli bois (Comté de Nice) 15
Le Messager d'amour (Flandres) 15
Ecoutons la chanson (*canon*) 17
Ding dong sonne ! (*canon*) 17
Depuis cent ans (*canon*) 17
Du ciel (*choral,* OTHMAYER) 17
Glissez (*canon*) 20
La clochette monotone (*1* ou *2 et 3 voix ; textes français et russe ;* Russie) 23
Viva la musica ! (*canon,* PRAETORIUS) 24
Sur quelques notes (*canon,* CHÉRUBINI) 24
Le rouge-gorge et la passerinette, *Cock Robin and Jenny Wren* 25
Les Moissonneurs (*2 voix,* SÜSSMAYER) 25
La bergère aux champs (Bresse) 26
Canon drôlatique (*canon,* HÉRING) 26
Menuet désuet (*canon,* XVIIIe s.) 27
Nouvelles, nouvelles (Noël, *1* ou *2 voix,* N. MARTIN) 27
Hymne au soleil, des *Indes galantes* (RAMEAU) 29
Sautez et dansez (*canon,* CALDARA) 31
Gai rossignol sauvage (*1, 2* ou *3 voix,* Noël provençal) 31
A Saint-Malo (Canada) 31
Le roi a fait battre tambour (XVIIe s.) 33
Musette d'*Hippolyte et Aricie* (RAMEAU) 33
Je ne mettrai plus d'eau..., *vaudevire* (XVIe s.) 33
Chant de mai, *Mailied* (BEETHOVEN) 38
J'entends ma Lisette (Vivarais) 41
Petits moutons, gardez la plaine (Savoie) 41
Ranz des vaches de la Gruyère (*1* ou *2 voix,* Suisse) 41
Voix de la nuit (*canon,* MOZART) 42
Les garçons de chez nous 43
Margot, labourez les vignes (ARCADELT) 45
Berceuse hova (Madagascar) 46

PAGES

O Richard ! de *Richard-Cœur-de-Lion* (GRÉTRY) 47
Si tu vas, ma brune amie, *Si vas a la romeria* (Espagne) 47
Nuit et jour se fatiguer, *Notte e giorno faticar,* de *Don Juan* (MOZART) 48
Recevez, gentille altesse, *Ricevete, o padroncina* (*2 voix,* MOZART) . 51
Dans l'arche de Noé, *The animals into the ark* (Angleterre) 52
La troïka (*1* ou *3 voix,* Russie) 52
Les bateliers de la Volga, textes français et russe (*3 voix*) 53
Swing low (*3 voix mixtes,* Negro Spiritual) 54

III. — HISTOIRE DE LA MUSIQUE

1. Vue d'ensemble sur la période classique 62
2. L'opéra au XVIIe siècle 62
3. Lully 65
4. La Suite 66
5. Couperin 67
6. Le violon. Le quatuor à cordes. La musique de chambre. Le concerto 68
7. Le clavecin 69
8. Rameau 70
9. Hændel 71
10. L'orgue et les organistes. La Fugue 72
11. J.-S. Bach 73
12. La Sonate classique 74
13. Gluck 77
14. Le Ballet 78
15. La Symphonie 78
16. Haydn 79
17. Mozart 80
18. Les représentations lyriques au XVIIIe siècle 82
19. La musique française pendant la Révolution 82
20. Beethoven 84

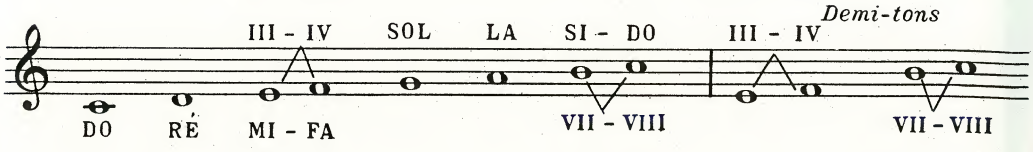
I. - Éléments d'Écriture Musicale

Solfège

II. - Chants et Chœurs

RÉVISIONS

1
La gamme de DO majeur

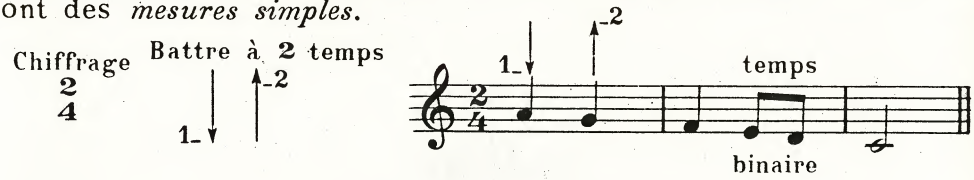


La GAMME MAJEURE de DO a 8 sons ou *degrés*. Entre les notes MI-FA (degrés: III-IV) et SI-DO (VII-VIII) se trouvent des *demi-tons*. Entre les autres notes, il y a partout un *ton*.

La mesure à $\frac{2}{4}$

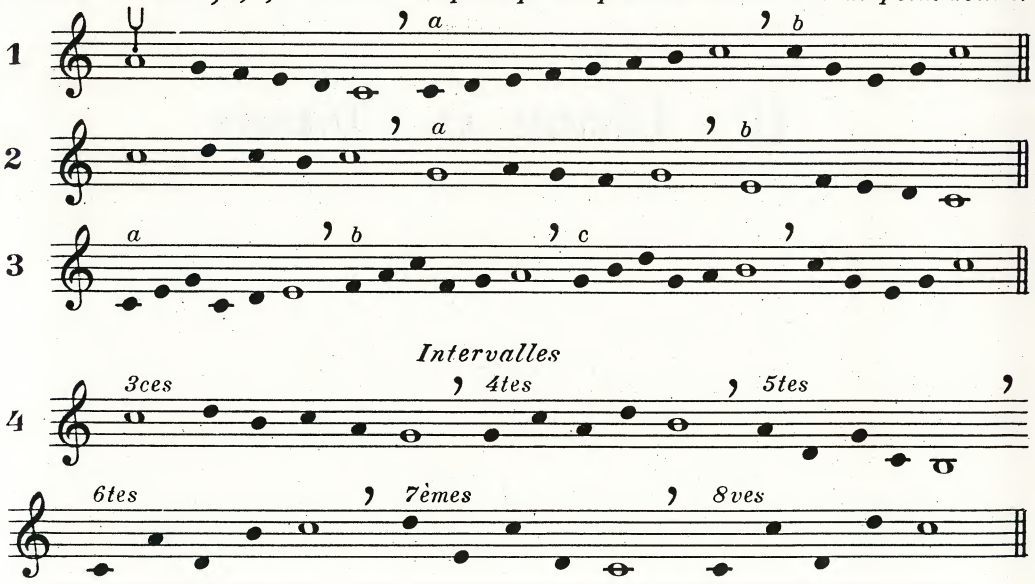
Elle se bat à 2 temps. Son *unité de temps* est la *noire (chiffre inférieur:* 4. C'est à dire $\frac{1}{4}$ de la ronde). Le *chiffre supérieur* 2 indique le *nombre de temps*.

L'*unité de temps* étant divisible par 2 (1 noire = 2 croches), le temps est *binaire*. Toutes les mesures dont l'unité de temps est binaire sont des *mesures simples*.



INTONATIONS [1]

N. B. Les lettres a, b, c,... servent de repères pour reprendre l'exercice en un point donné.



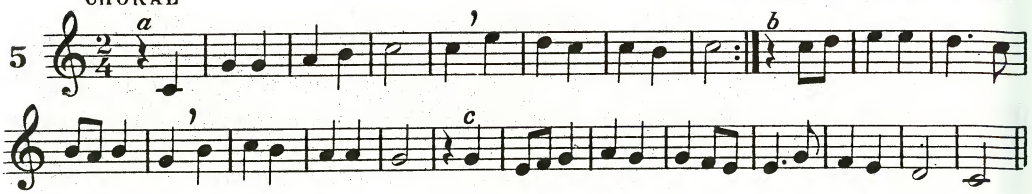
[1] *Les exercices d'intonations doivent être travaillés d'abord lentement, puis de plus en plus vite. Les rondes indiquent des notes tenues; les virgules, des respirations.*

Nicolas TOURNIER : *Le Concert*

Photo Giraudon.

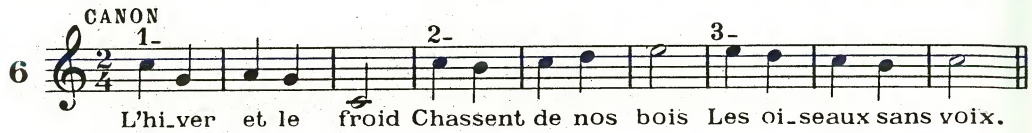
CHORAL — J. S. BACH (1685-1750)

5



CANON

6



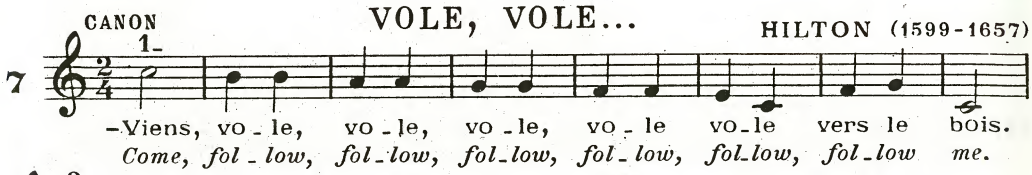
L'hi_ver et le froid Chassent de nos bois Les oi_seaux sans voix.

VOLE, VOLE...

HILTON (1599-1657)

CANON

7



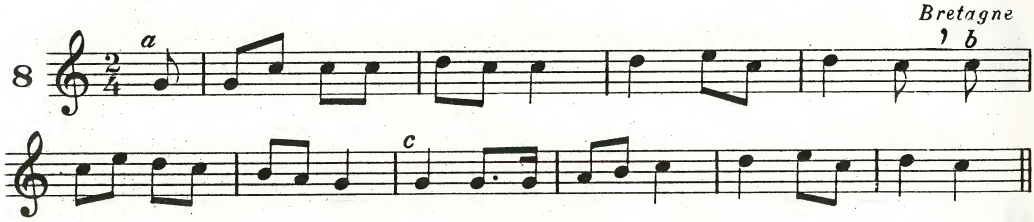
-Viens, vo_le, vo_le, vo_le, vo_le vo_le vers le bois.
Come, fol_low, fol_low, fol_low, fol_low, fol_low, fol_low me.

-Pourquoi veux-tu que je vo_le vo_le, veux-tu que je vo_le vers le bois?
Wither shall I fol_low, fol_low, fol_low, wither shall I fol_low, fol_low thee?

-Cher_che l'ar_bre, cher_che l'ar_bre, l'ar_bre vert au fond du bois.
To the greenwood, to the greenwood, to the greenwood, greenwood tree.

Bretagne

8



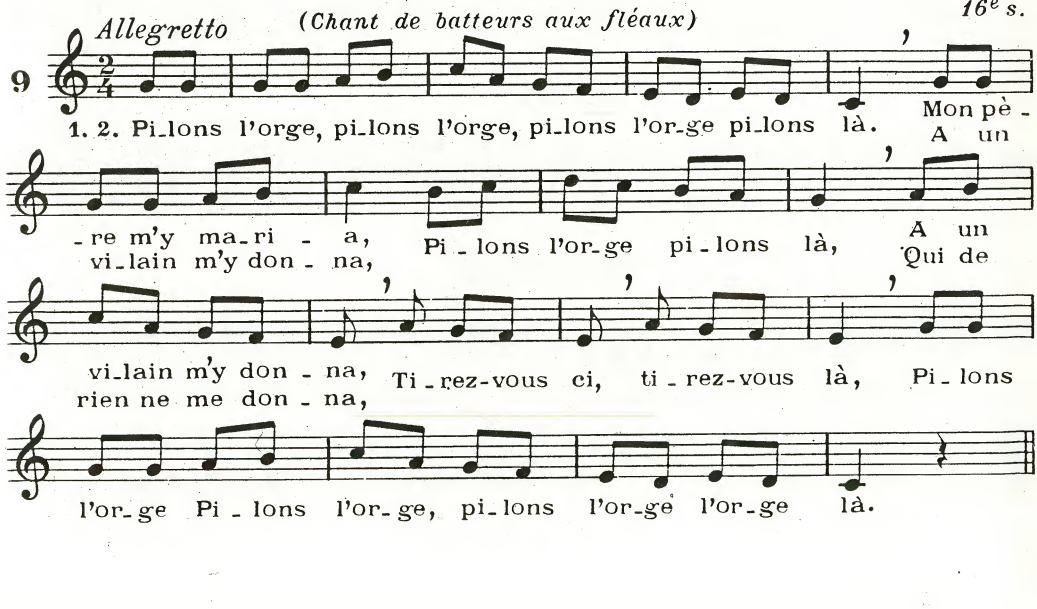
PILONS L'ORGE

(Chant de batteurs aux fléaux)

16e s.

Allegretto

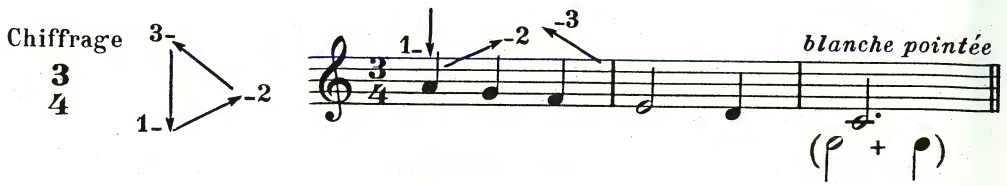
9



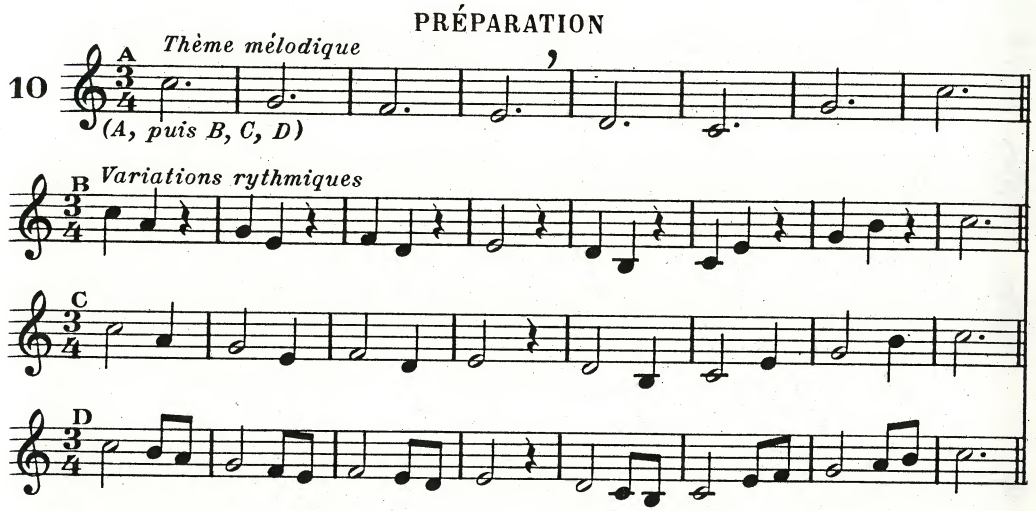
1. 2. Pi_lons l'orge, pi_lons l'orge, pi_lons l'or_ge pi_lons là. Mon pè_re m'y ma_ri_a, A un vi_lain m'y don_na, Pi_lons l'or_ge pi_lons là, A un Qui de vi_lain m'y don_na, Ti_rez-vous ci, ti_rez-vous là, Pi_lons rien ne me don_na, l'or_ge Pi_lons l'or_ge, pi_lons l'or_ge l'or_ge là.

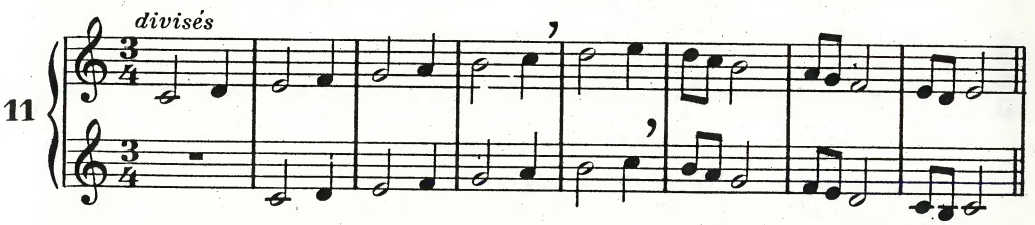
2
La mesure à $\frac{3}{4}$

Elle est *simple* et se bat *à 3 temps*. Son *unité de mesure*, c'est à dire la valeur qui remplit à elle seule une mesure, est la *blanche pointée*. Le *point* placé après une note la *prolonge* de la *moitié* de sa *valeur*.

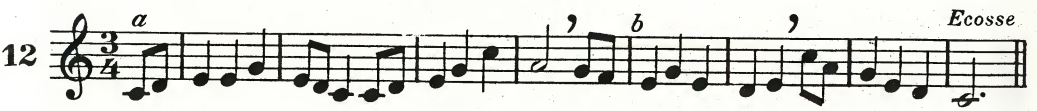


PRÉPARATION

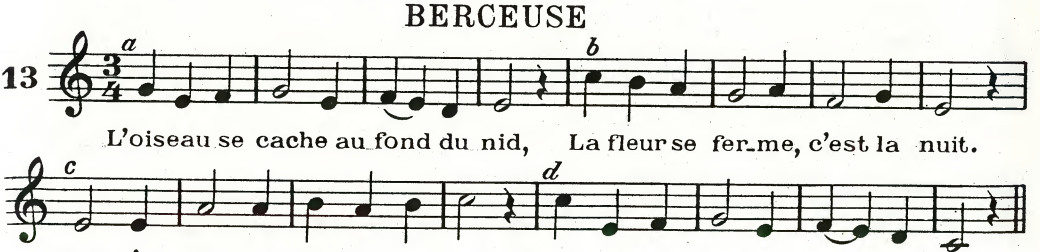




EXERCICES

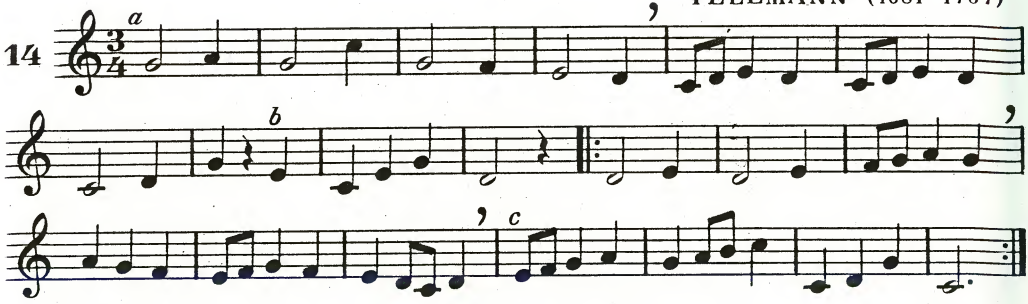


BERCEUSE

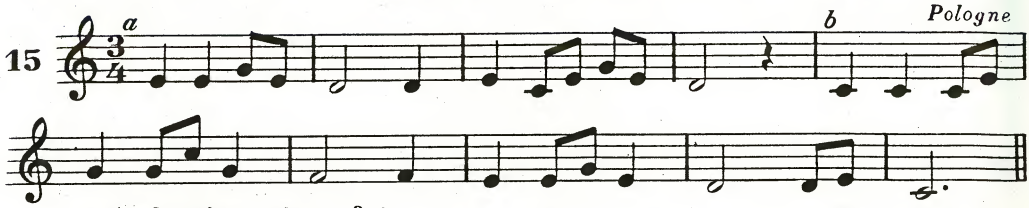


TELEMANN (1681-1767)

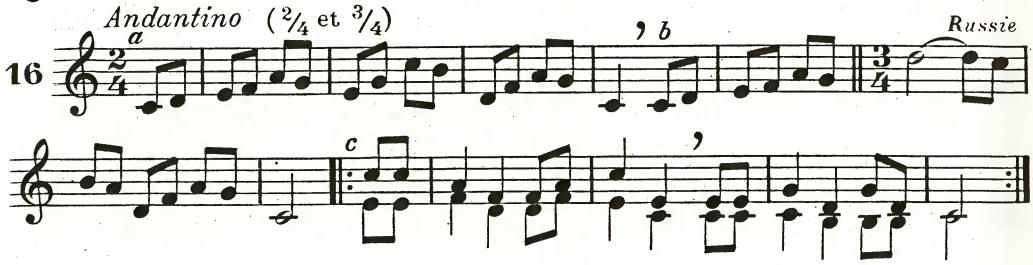
14



15



16



SUR LA RIVE DE LA MER

(Sulla riva del mar)

17 *Andantino* *Italie*

J'ai cueil - li u - ne bran-che fleu-ri - e, Sous son ombre a-bri -
Co-glie - re-mo un ra - mo di fio - ri, Per far om-bra al

- tant mon che - val, Sous son ombre a - bri - tant mon che -
mi - o ca - val, Per far om - bra al mi - o ca -

- val, Sur la ri - ve de la mer, Sous son ombre a-bri -
- val, In sul - la ri - va del mar, Per far om - bra al

- tant mon che - val, Sur la ri - ve de la mer! ___
mi - o ca - val, In sul - la ri - va del mar! ___

2

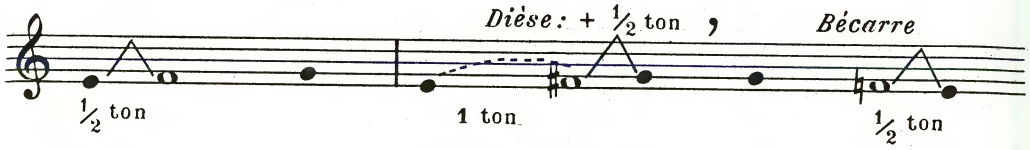
Mais mon père, que va-t-il me dire,
Me voyant avec la bague au doigt,
Me voyant avec la bague au doigt,
Sur la rive de la mer! } *bis*

2

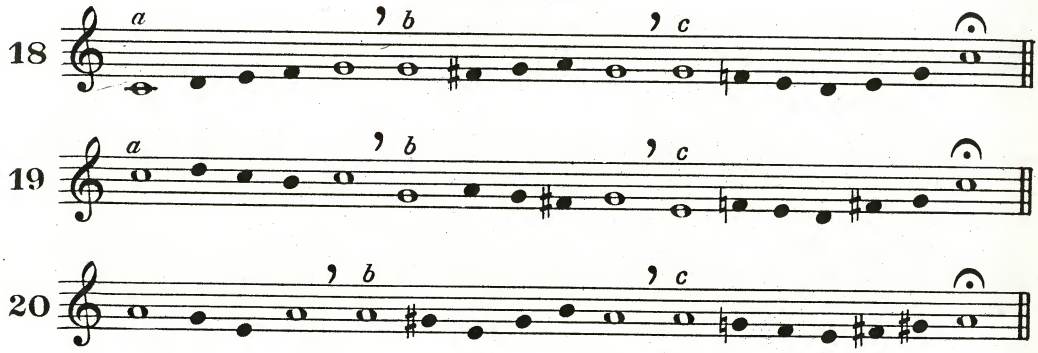
Ma che cosa dira mio padre,
Nel vedermi l'anello sul dii,
Nel vedermi l'anello sul dii,
In sulla riva del mar!

3
Le dièse. Le bécarre

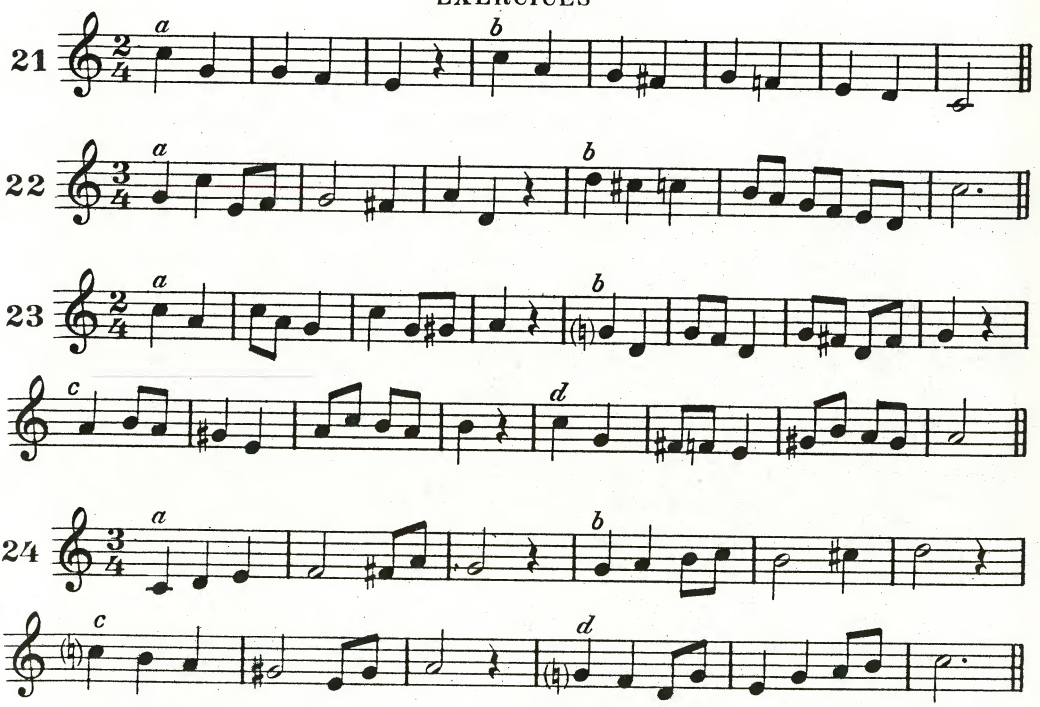
Le DIÈSE *élève* d'un ½ ton la note *devant* laquelle il est placé.
Le BÉCARRE *supprime* l'effet du dièse.



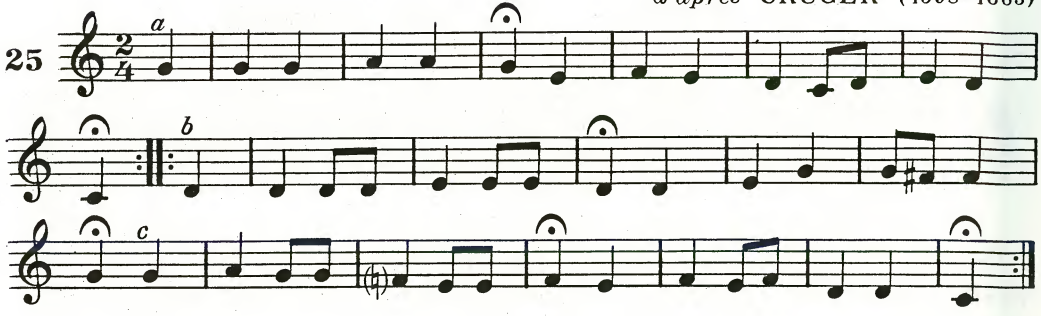
INTONATIONS

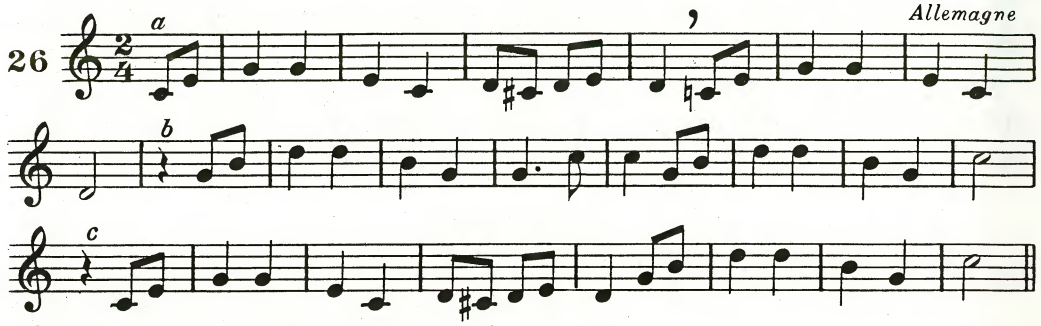


EXERCICES

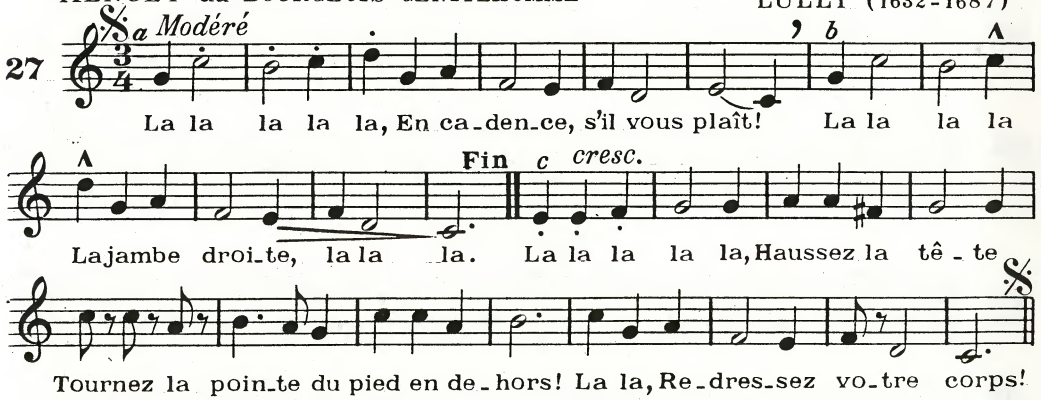


d'après CRÜGER (1598-1663)

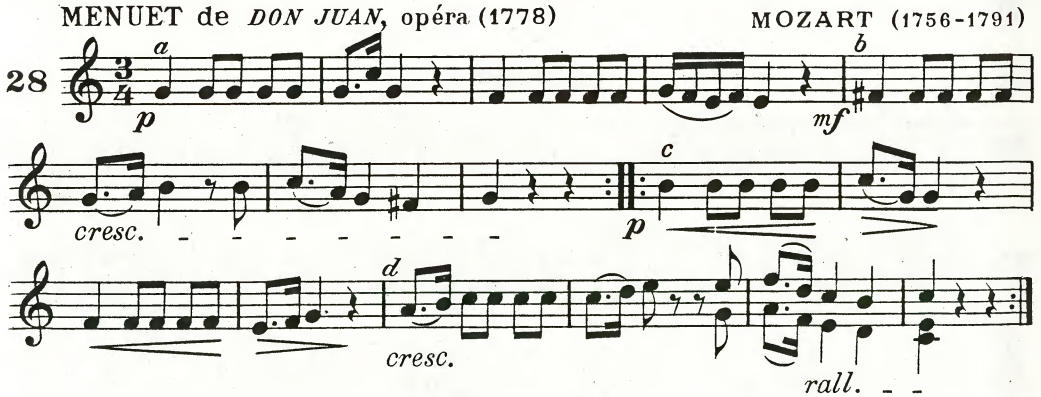




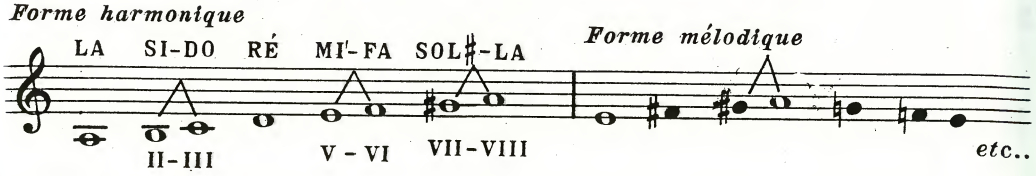
MENUET du *BOURGEOIS GENTILHOMME* LULLY (1632-1687)



MENUET de *DON JUAN*, opéra (1778) MOZART (1756-1791)



4
La gamme de LA mineur

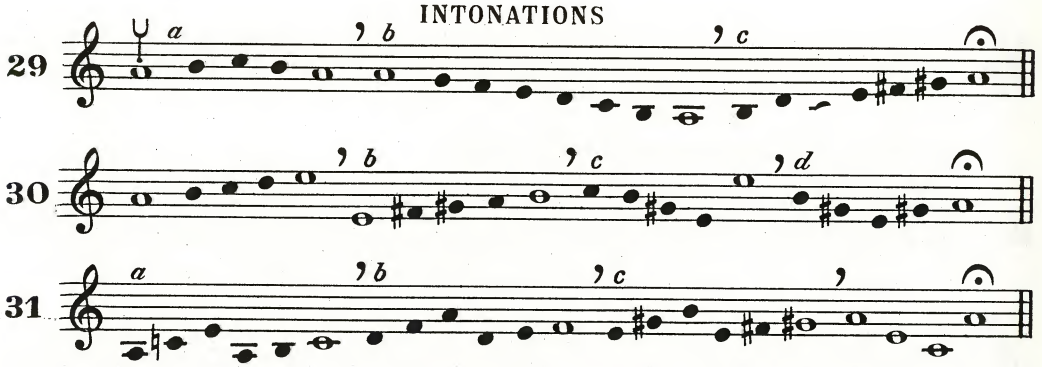


Dans la GAMME *naturelle* de LA MINEUR, les deux ½ tons sont placés entre les degrés II-III (SI-DO) et V-VI (MI-FA).

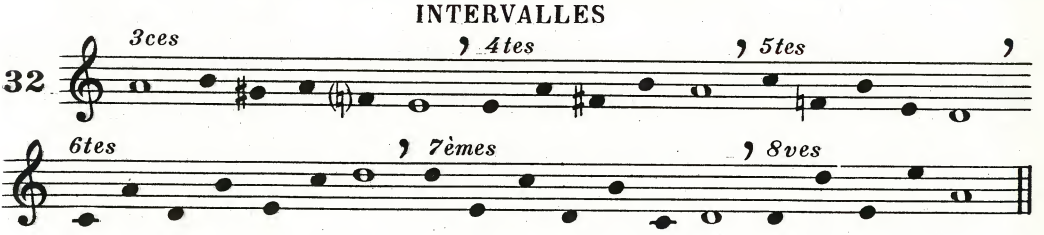
La forme *moderne* ou *harmonique* comprend un troisième ½ ton entre les degrés VII-VIII (SOL dièse - LA).

Dans la forme *mélodique*, les degrés VI et VII (FA et SOL) sont élevés d'un ½ ton dans la gamme ascendante. Dans la gamme descendante, un bécarre supprime ces *altérations*.

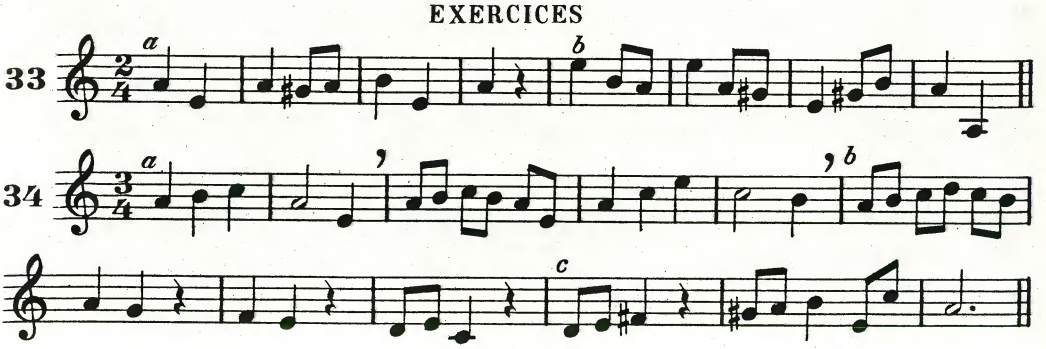
INTONATIONS



INTERVALLES

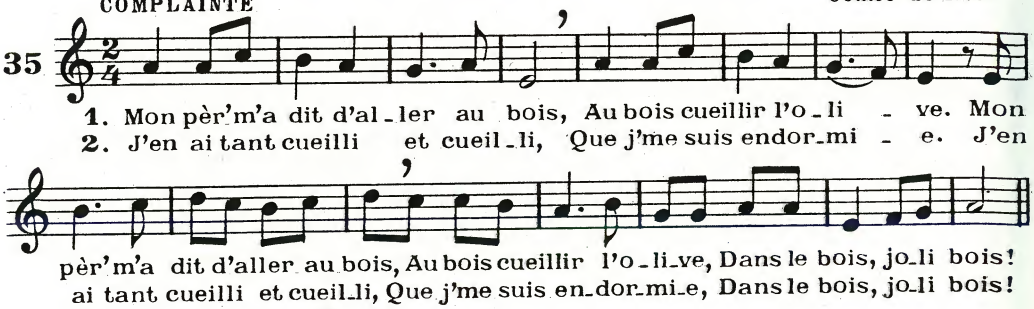


EXERCICES



DANS LE BOIS, JOLI BOIS

COMPLAINTE — *Comté de Nice*



3

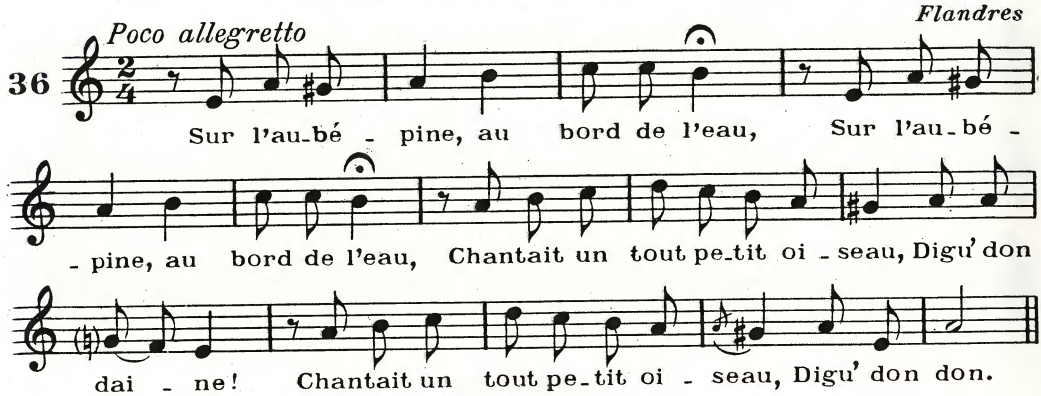
J'y ai tant dormi, et dormi } *bis*
Que la nuit m'a surprise }
Dans le bois, joli bois!

4

—"Qui me fera passer le bois?" } *bis*
Je serai son amie!"
Dans le bois, joli bois!

LE MESSAGER D'AMOUR

Poco allegretto — *Flandres*



2

Oiseau chanteur, oiseau joli; *(bis)*
Voudrais-tu pas porter ce pli?
Digu' don daine!
Voudrais-tu pas porter ce pli?
Digu' don don!

3

L'oiseau le prit dedans son bec, *(bis)*
Et prestement s'enfuit avec,
Digu' don daine!
Et prestement s'enfuit avec,
Digu' don don!

4

Sur la fenêtre il se posa; *(bis)*
«Vivante ou morte, gis-tu la?»
Digu' don daine!
«Vivante ou morte, gis-tu la?»
Digu' don don!

5

«Je suis vivante, oiseau chéri;» *(bis)*
«Depuis six mois, j'ai pris mari!»
Digu' don daine
«Depuis six mois, j'ai pris mari!»
Digu' don don!

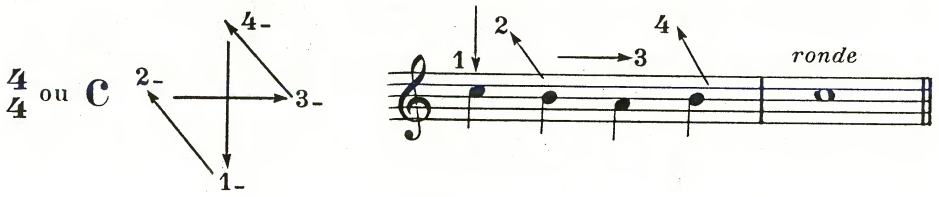
6

«Ils m'ont semblé si longs, si lents;» *(bis)*
«Qu'ils m'ont paru durer mille ans!»
Digu' don daine!
«Qu'ils m'ont paru durer mille ans!»
Digu' don don!

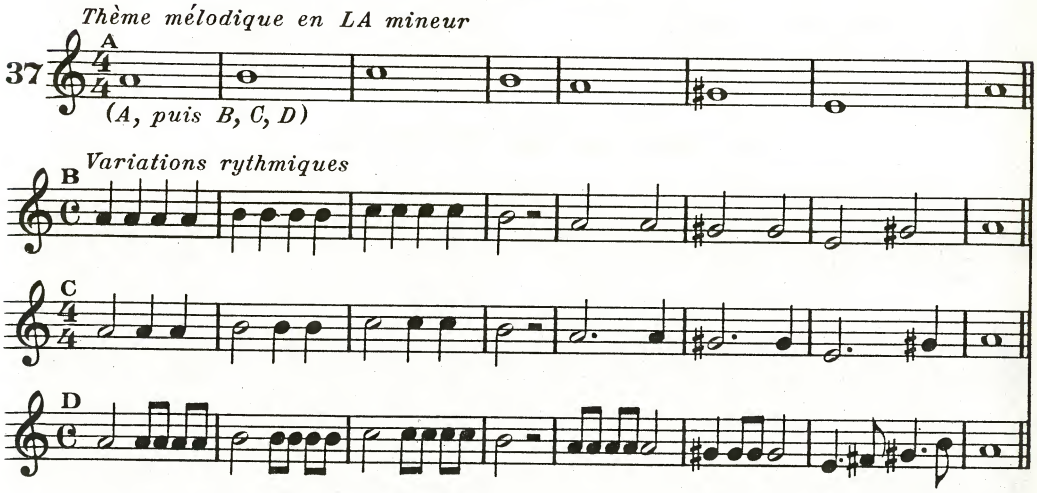
En partition séparée (3 voix égales) aux Editions Ouvrières, Paris

5
La mesure à $\frac{4}{4}$ ou C

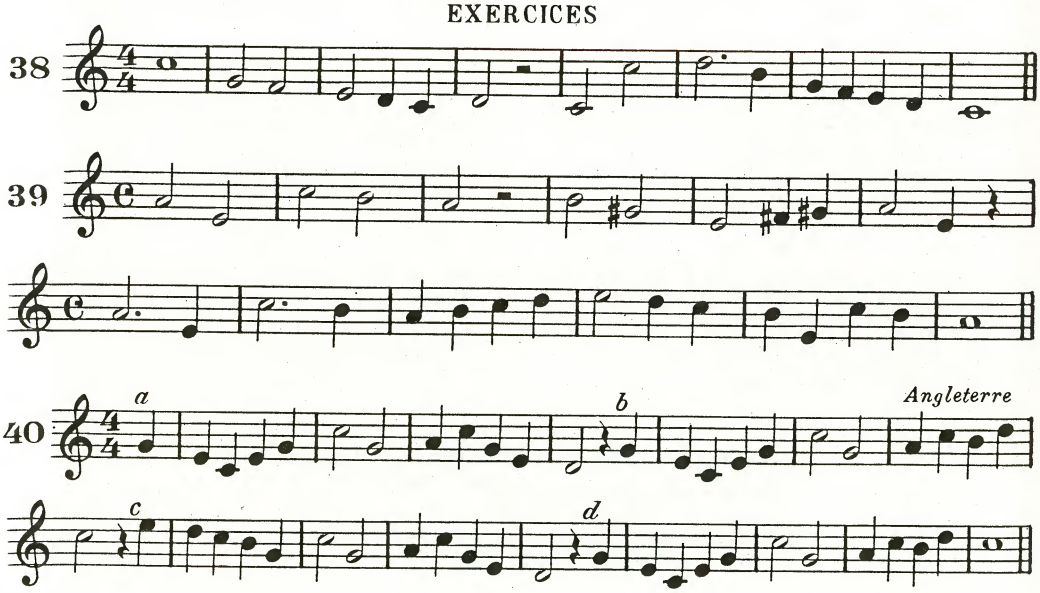
Elle se bat à 4 temps. Son *unité de temps* est la *noire*, son *unité de mesure*, la *ronde*.



PRÉPARATION



EXERCICES



41 CANON 1- 2- 3- 4-

E - cou-tons la chanson, Du bon feu blanc, rouge et bleu.

42 CANON 1-(* Finir ici) 2- 3-

Ding dong sonne, Résonne et bourdonne, Cloche ca-rillon-ne, Ding ding ding dong.

TROIS CHORALS

J. S. BACH

43 a I b c

44 a II b c

45 a III b c d

46 CANON 1- 2- 3- 4-

De - puis cent ans Au bois dor-mant, Pau-pières closes,
La bel-le re - po - se En at-ten-dant le Prince charmant.

DU CIEL

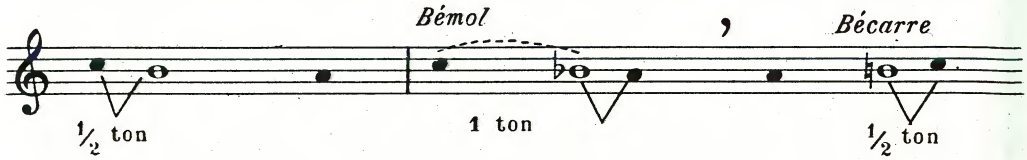
47 CHORAL. *Texte adapté de Luther* (1483 - 1546) OTHMAYER (1515 - 1583)

1. Du ciel je viens vous appor-ter Une annonce é-ton-nan - te. E -
2. Un humble enfant vous est ve-nu, Né d'u-ne fai-ble fem-me. Un

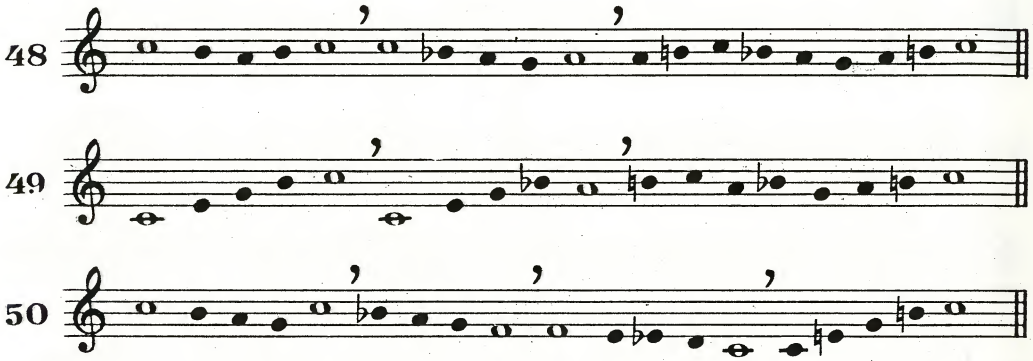
-cou-tez tous! Je vais chanter La nou-velle é - cla - tan - te.
en-fant fra-gile et me-nu Qui char-me-ra votre â - me.

6
Le bémol

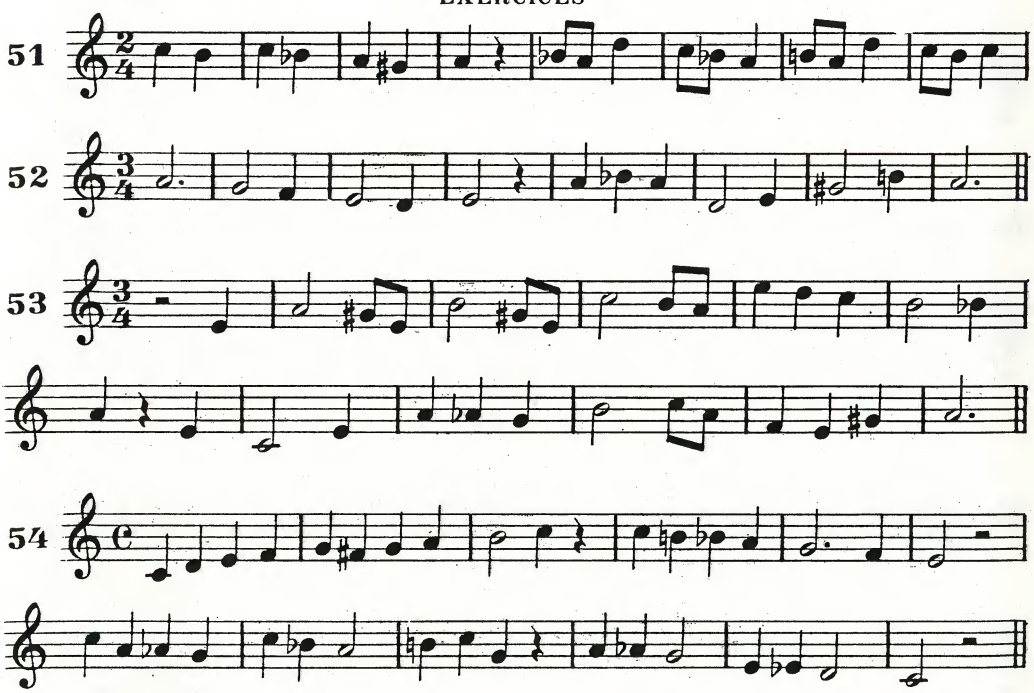
Le BÉMOL *baisse* d'un ½ ton la note *devant* laquelle il est placé. Le BÉCARRE *supprime* l'effet du bémol. Dièse et bémol sont des *altérations*.

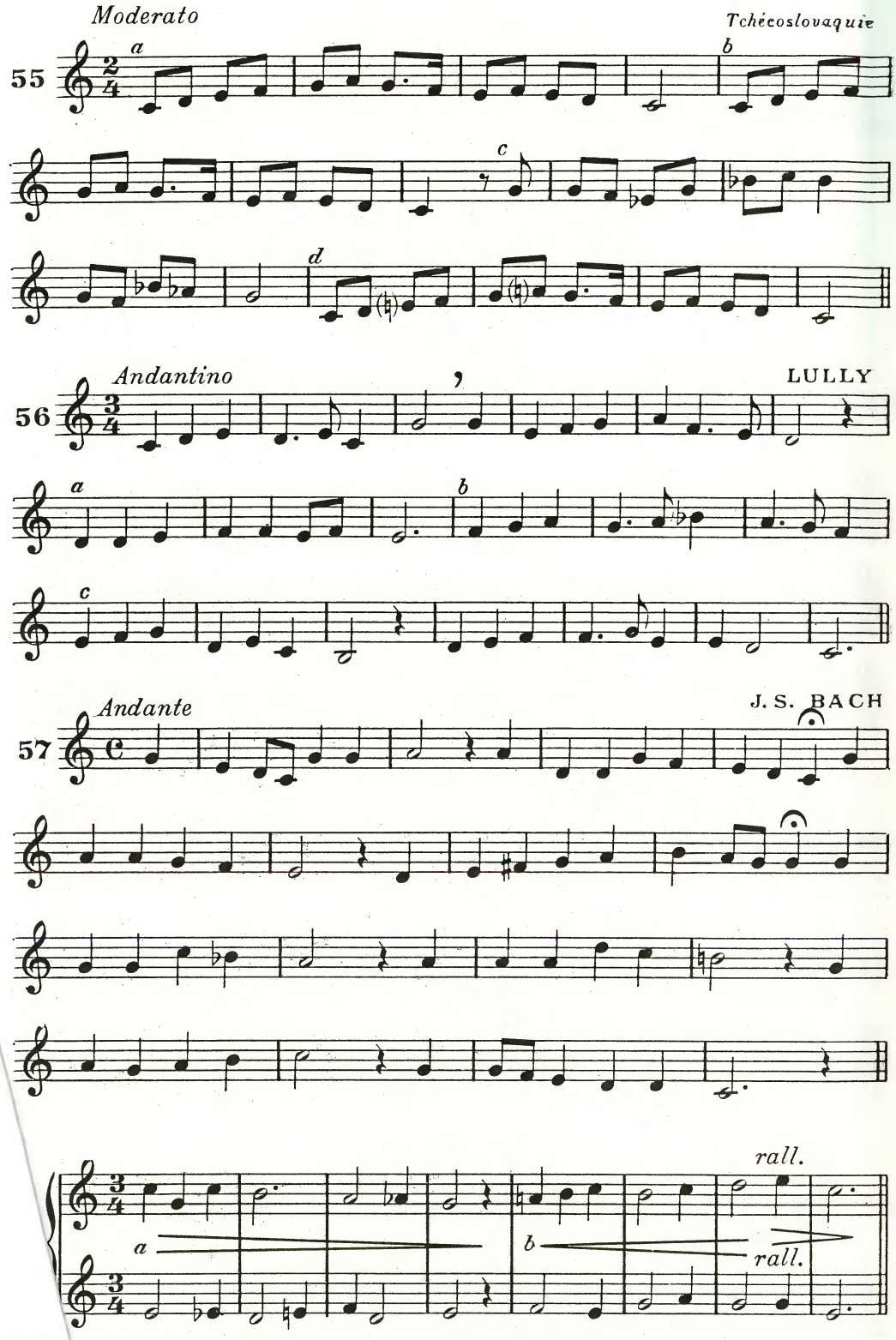


INTONATIONS



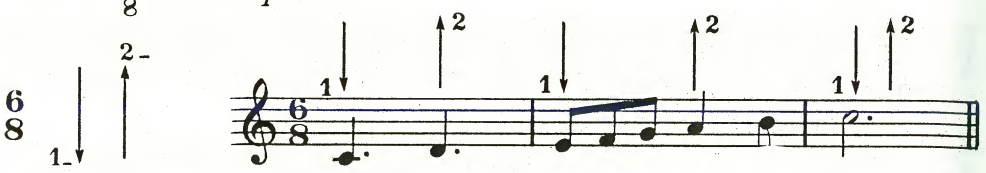
EXERCICES



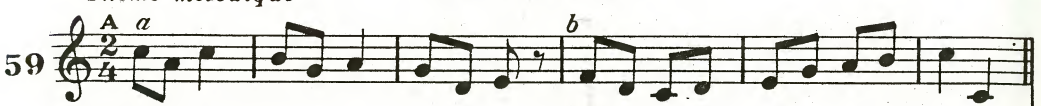

Moderato
Tchécoslovaquie
55
a
b
c
d
Andantino
LULLY
56
a
b
c
Andante
J. S. BACH
57
rall.
a
b
rall.

7
La mesure à $\frac{6}{8}$

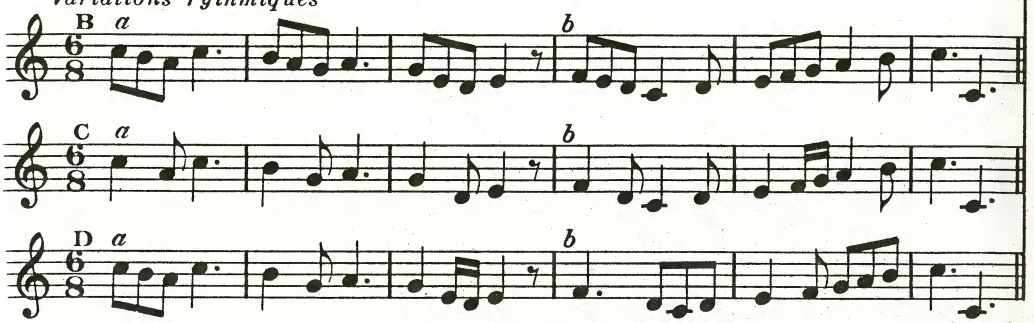
Elle se bat à 2 temps comme la mesure à $\frac{2}{4}$. Son *unité de temps* est la *noire pointée*, valeur *ternaire* qui vaut 3 croches. On dit que la MESURE à $\frac{6}{8}$ est *composée*.



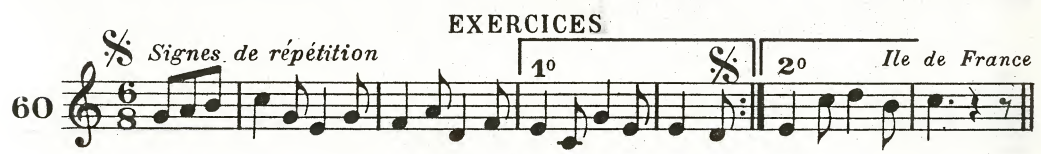
Thème mélodique PRÉPARATION



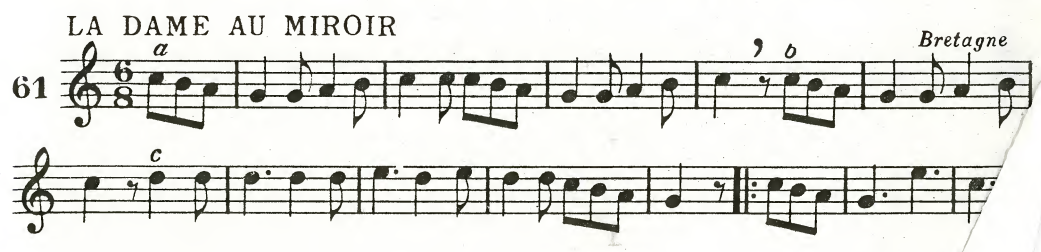
Variations rythmiques



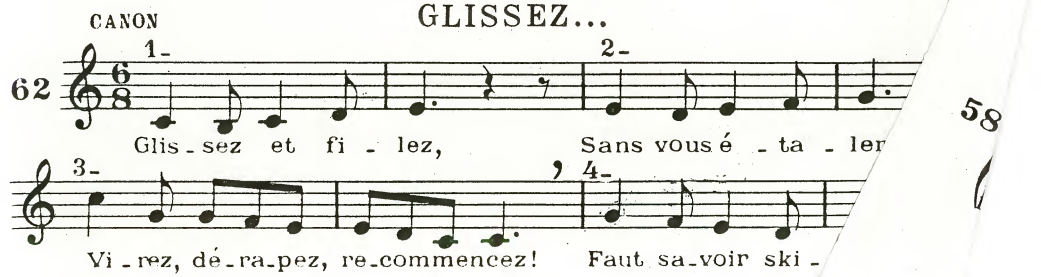
EXERCICES

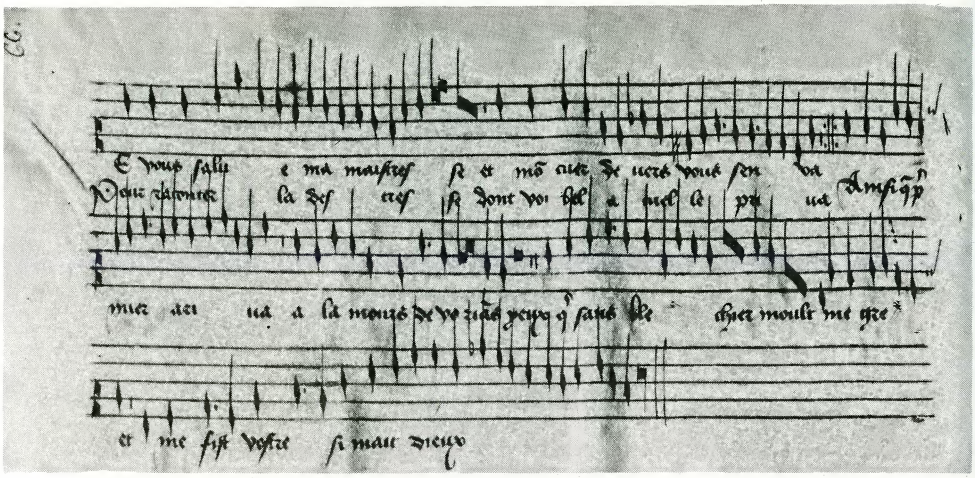


LA DAME AU MIROIR



CANON GLISSEZ...

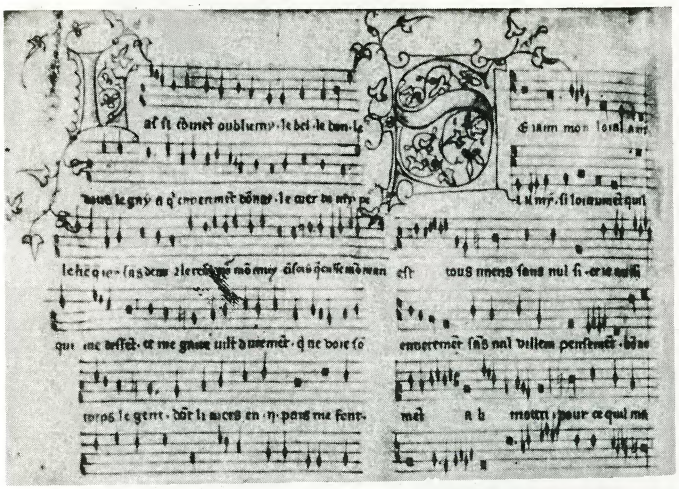




1. — Manuscrit de la Bibliothèque monastique de l'Escurial
(XIVe siècle)

Le copiste utilise déjà cinq lignes, avec une clé d'ut sur la deuxième ligne. Les notes sont en général séparées, mais subsistent des neumes empruntés à l'écriture du chant grégorien (cf. : le gros trait descendant de la première ligne). Un bécarre affecte le si, vers la fin de la première ligne (ne pas le confondre avec le signe de répétition qui suit); à la fin de la troisième ligne, le si d'en haut est bémol.

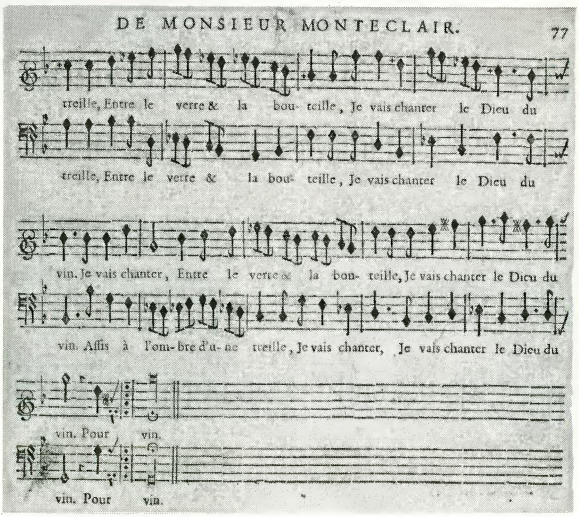
PHOTO ARCH. HIST.



2. — Motet
de G. de Machaut
(Notation mesurée du XIVe siècle)

Chaque note est représentée par un signe. Il n'y a plus de neumes; ceux-ci sont décomposés en notes rapides, appelées semi-minimes, serrées les unes contre les autres (cf. : début de la première ligne). Bien qu'il n'y ait ni chiffrage, ni barre de mesure, la notation est dite mesurée, car les groupes rythmiques de notes déterminent en fait une mesure.

PHOTO BIBL. NAT.



3. — Page imprimée
d'une chanson a boire a 2 voix
de Monteclair
(1667-1737)

La clé de sol a sa forme actuelle (première ligne); dessous, la clé de fa. Pas d'indication chiffrée de mesure, mais des barres de mesure. Le si bémol est à l'armure. Le mi bémol, dans les première et deuxième mesure , marque une modulation de fa maj. à si bémol maj. Les notes carrées de la dernière mesure (valeurs longues) ont un point d'orgue; elles sont précédées d'un signe de reprise.

Vers 1730, *les notes en losange font place aux notes ovales, qui sont en usage de nos jours.*

4. — La période classique. Evolution des instruments

La période classique voit se développer la musique instrumentale. De nouveaux instruments apparaissent, tels le violon et le clavecin; d'autres se perfectionnent, entre autres les instruments à vent.

Mais les instruments anciens ne sont pas pour autant abandonnés. On le voit sur ce tableau où sont réunis, de gauche à droite, un virginal déjà en usage à la Renaissance; un théorbe, sorte de luth volumineux et aux nombreuses cordes; une guitare; enfin, montrant son dos, une viole de gambe, ou basse de viole.

PHOTO ALINARI-GIRAUDON.

5. — Répétition d'une troupe italienne

(Castle Howard, York, Angleterre)

(Tableau de Marco Ricci - 1673-1729). Collection particulière Howard.

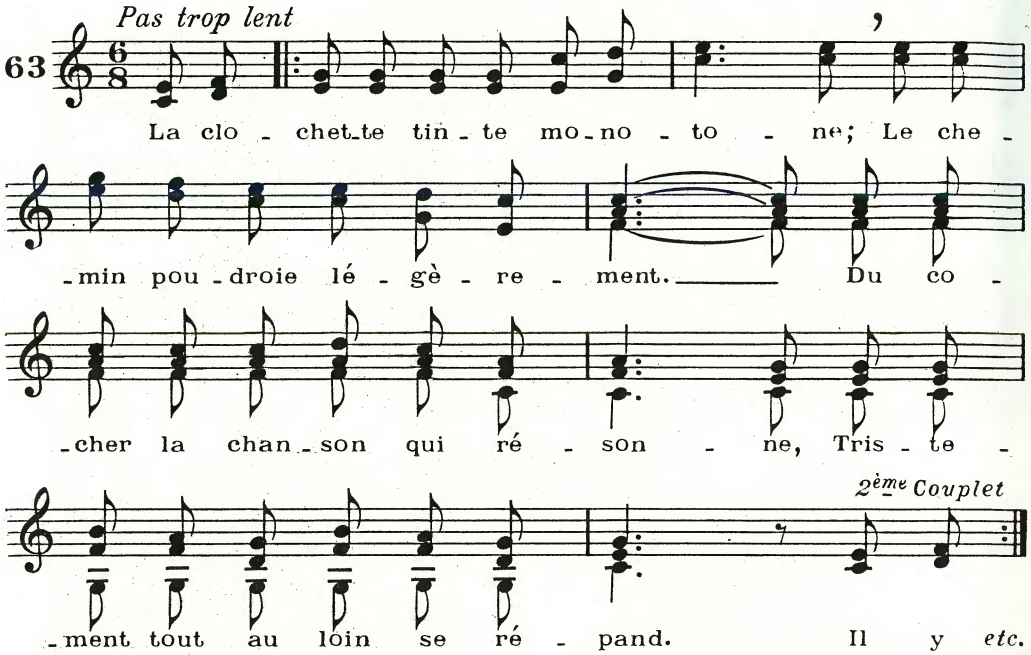
Le tableau ci-dessus représente une répétition d'une troupe italienne dans un théâtre anglais au début du XVIIIe *siècle.*

Pour cette répétition, l'orchestre est réduit à quelques violonistes, un violoncelliste du nom de Corporali, réputé en son temps, et un claveciniste qui donne les départs aux artistes; debout à côté de lui : le célèbre chanteur Nicolini *et les chanteuses Margherita et Tofts.*

Selon l'usage, des habitués assistent à la répétition; l'un d'eux, assis à droite, tient une partition sur ses genoux.

Les troupes italiennes sont protégées par les princes dans tous les pays d'Europe et jusqu'en Russie. Mazarin les introduit en France, où elles demeureront jusqu'au XVIIIe *siècle. Le succès de l'opéra italien est tel que Voltaire écrit de Berlin, le 22 août 1750, à l'un de ses détracteurs : « Votre dispute contre la musique italienne est comme la guerre de 1701 : vous êtes seul contre l'Europe !... »*

ОДНОЗВУЧНО ГРЕМИТ КОЛОКОЛЬЧИК



1

La clochette tinte monotone;
Le chemin poudroie légèrement.
Du cocher la chanson qui résonne,
Tristement tout au loin se répand.

Однозву́чно гремúт колоко́льчик,
И доро́га пылúтся слегка́.
И уны́ло по ро́вному по́лю
Разлива́ется песнь ямщика́.

2

Il y a dans ce chant tant de flamme,
Tant d'amour dans cet air familier,
Que soudain se rallume en mon âme
Le feu qui semblait ne plus brûler.

Сто́лько чу́вства в той пе́сне уны́лой,
Сто́лько чу́вства в напе́ве родно́м,
Что в груди́ мое́й хла́дной, осты́лой
Разгоре́лося се́рдце огнём.

3

Alors me retrouvant sous le charme
D'autres nuits, d'autres lieux oubliés,
J'ai senti se mouiller sous les larmes
Mes yeux qui ne savaient plus pleurer.

И припо́мнил я но́чи други́е
И родны́е поля́ и леса́,
И на о́чи, давно́ уж сухи́е,
Набежа́ла, как и́скра, слеза́.

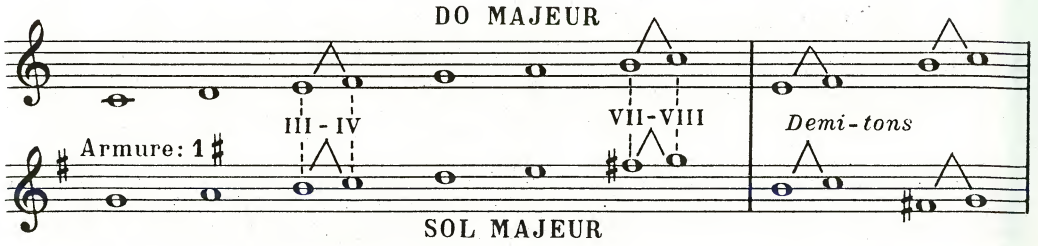
4

Monotone la clochette tinte;
Le chemin poudroie légèrement.
Du cocher, la chanson s'est éteinte,
Et la route à l'infini s'étend.

Однозву́чно гремúт колоко́льчик,
И доро́га пылúтся слегка́ -
И умо́лк мой ямщи́к, а доро́га
Предо мной далека́, далека́...

Extrait de: Colette Pittion et Nicolas Pogarieloff: *Chœurs populaires russes* (3e recueil)
Les Editions Ouvrières, Paris.

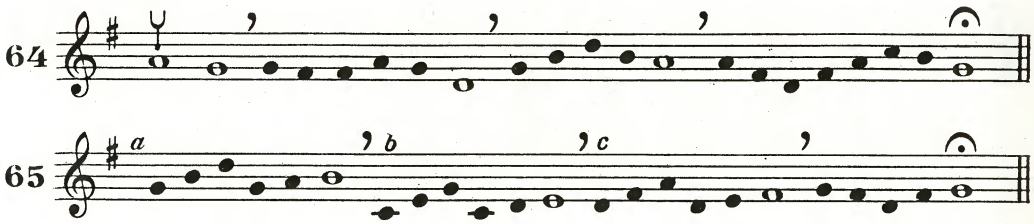
8
La gamme de SOL majeur

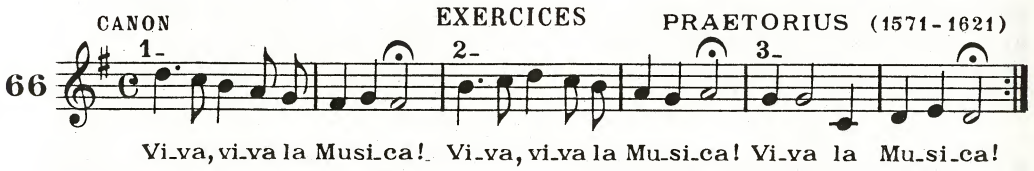


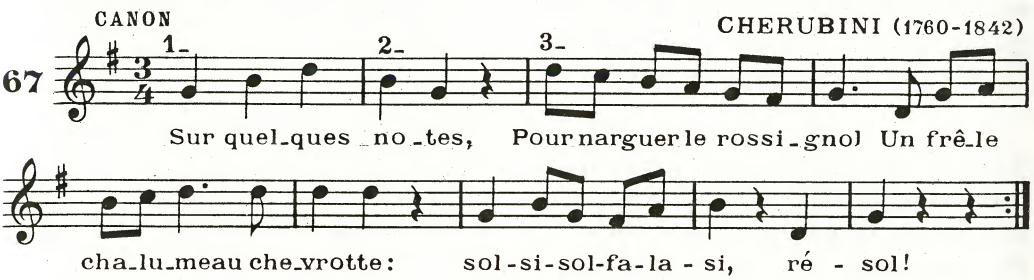
Pour qu'elle soit *majeure*, la gamme qui commence par un SOL doit avoir ses deux ½ tons placés entre les degrés III - IV et VII - VIII, ce qui donne SI-DO et FA dièse - SOL.

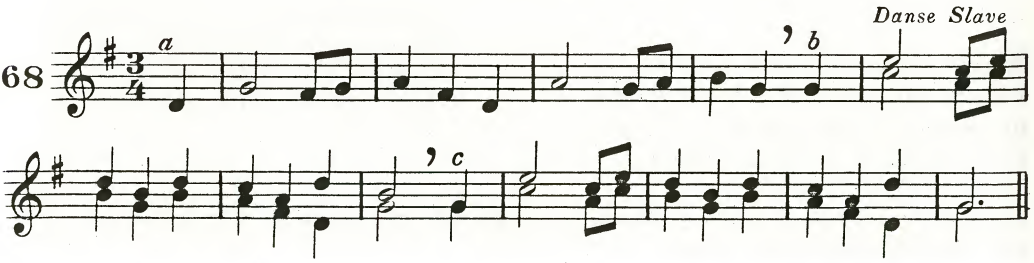
Le dièse placé une fois pour toutes *à la clé*, et sur la ligne du FA d'en haut (5ème ligne), constitue l'*armure* du *ton de* SOL MAJEUR.

INTONATIONS









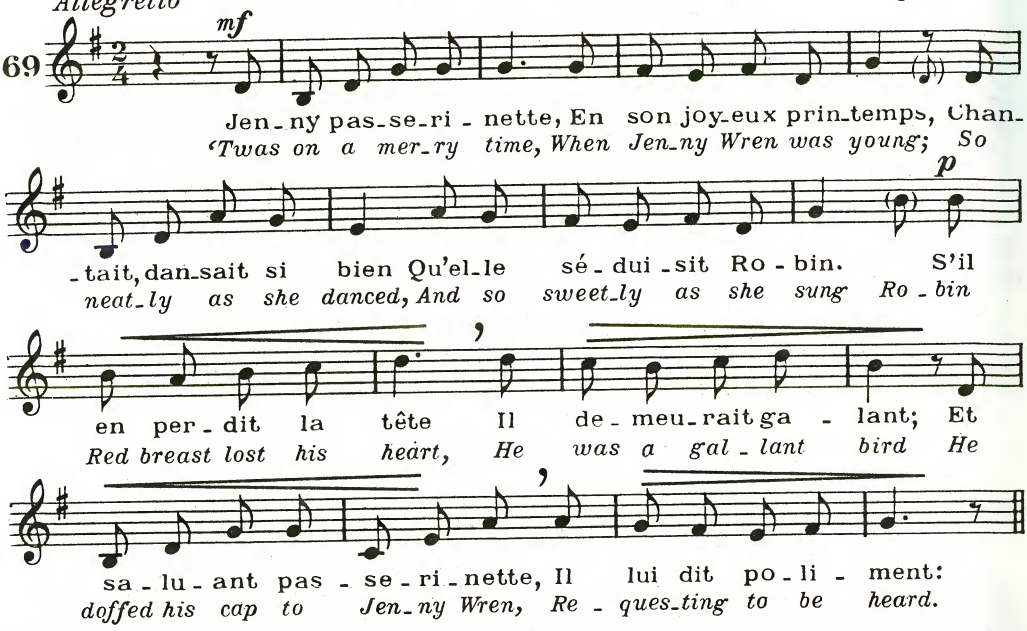
LE ROUGE-GORGE ET LA PASSERINETTE

(Cock Robin and Jenny Wren)

Angleterre

Allegretto

69



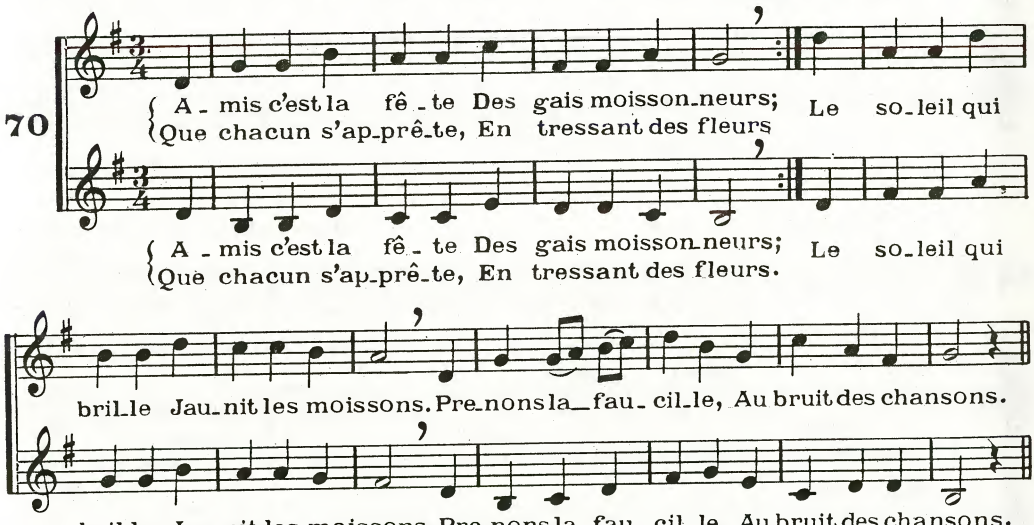
2. "Si tu veux m'écouter,
O Jenny de mon cœur,
Tu auras tout ton saôul
Tarte aux ceris's et vin doux;
Et pour te marier
Robe aux mille couleurs!
Fixons le jour sans plus tarder,
Tu feras mon bonheur!"

2. *"My dearest Jenny Wren*
If you will but be mine,
You shall dine on cherry pie,
And drink nice currant wine.
I'll dress you like a gold-finch,
Or like a peacock gay,
So if you'll have me, Jenny dear,
Let us appoint the day."

LES MOISSONNEURS [1]

SÜSSMAYER (1766-1803)

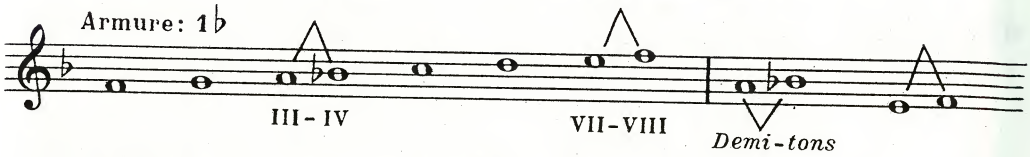
70



[1] *Mélodie extraite de "Chantons les vieilles chansons d'Europe", de Paul Arma. Les Editions Ouvrières, Paris.*

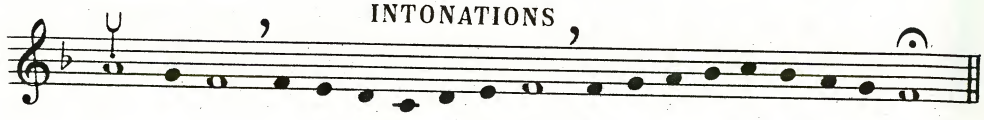
9

La gamme de FA majeur

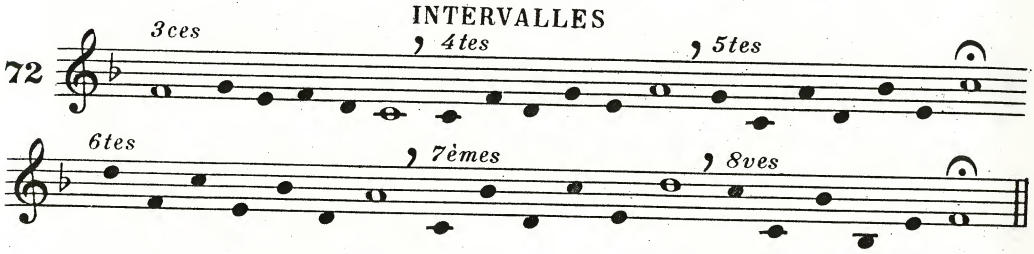


Pour qu'il y ait, dans la GAMME de FA MAJEUR, un ½ ton entre les degrés III et IV, il faut *abaisser* d'un demi-ton le SI au moyen d'un *bémol.*

71 INTONATIONS

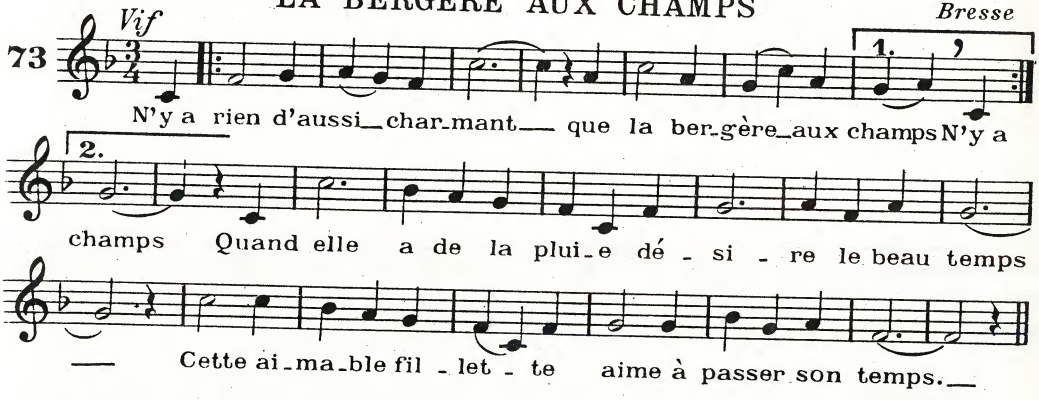


72 INTERVALLES



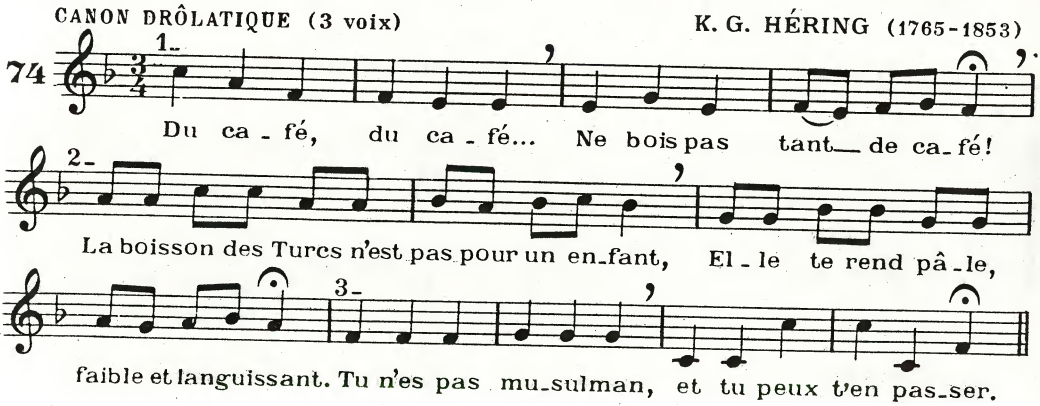
LA BERGÈRE AUX CHAMPS

73 *Vif* *Bresse*



CANON DRÔLATIQUE (3 voix) K. G. HÉRING (1765-1853)

74



La qualification des degrés

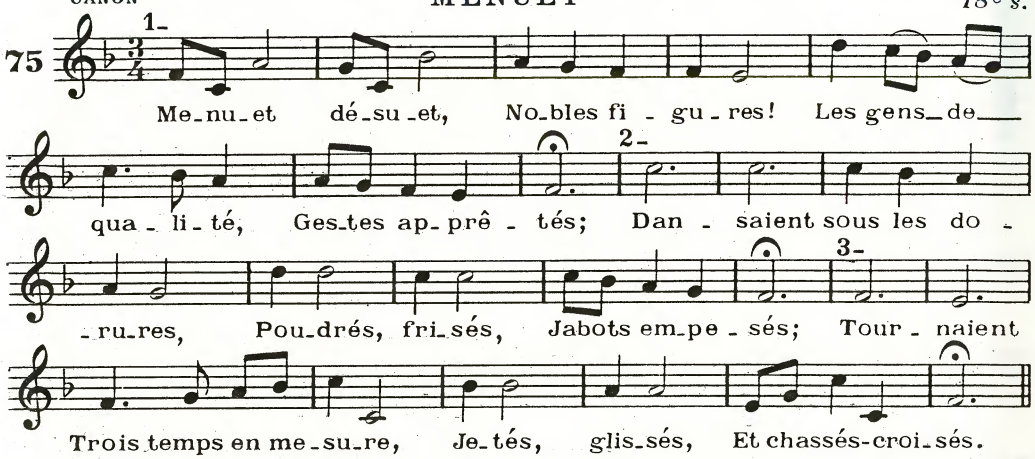
Chacun des degrés d'une gamme, qu'elle soit *majeure* ou *mineure*, porte un nom:

I : *Tonique* II: *Sus-tonique* III: *Médiante*
IV: *Sous-dominante* V: *Dominante* VI: *Sus-dominante*
VII: *Sensible* VIII: *Tonique*

CANON

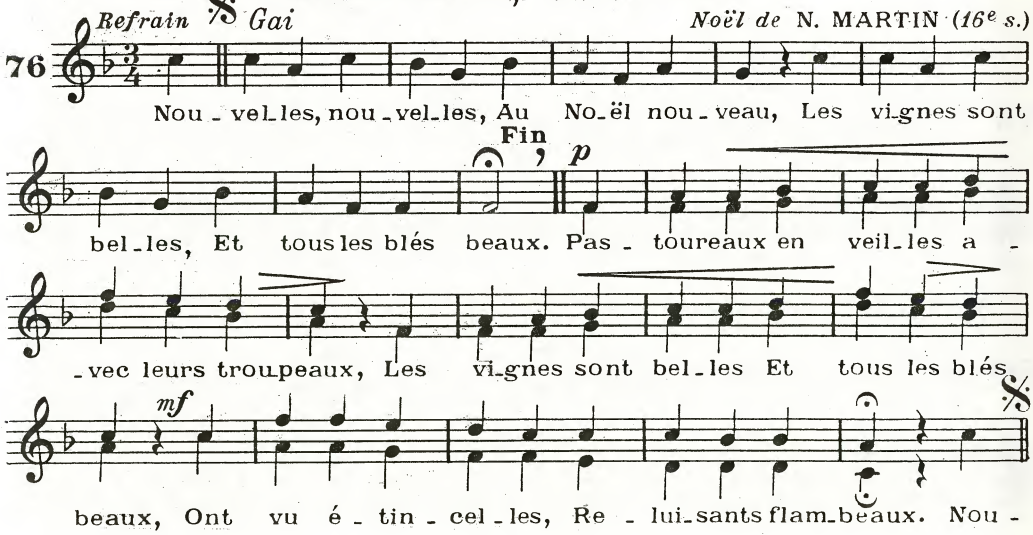
MENUET

18e s.



NOUVELLES, NOUVELLES

Refrain *Gai* *Noël de* N. MARTIN *(16e s.)*



2

Prenons nos soquelles[1]
Et nos gris manteaux,
Les vignes...
Vêtons nos gonnelles[2]
Laissons nos chevreaux.
Ref.

3

Portons des noiseilles,
Tartes et gâteaux,
Les vignes...
Pourvoyons bouteilles
Flacons et barreaux.
Ref.

4

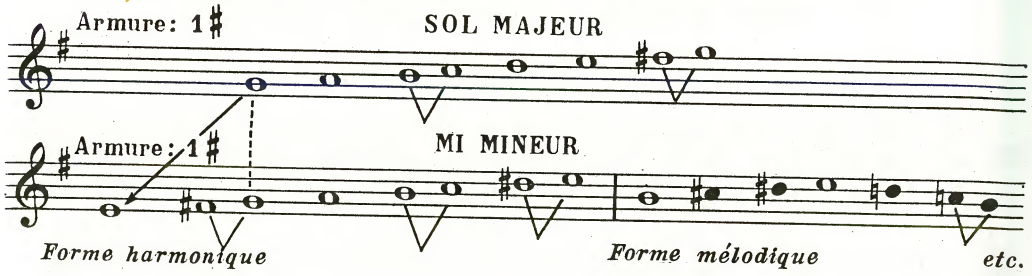
Colin prend aux treilles
Un petit roseau:
Les vignes...
Dont fit chanterelle
Ou un chalumeau.
Ref.

[1] socques. [2] sorte de robes longues.

LEÇONS NOUVELLES

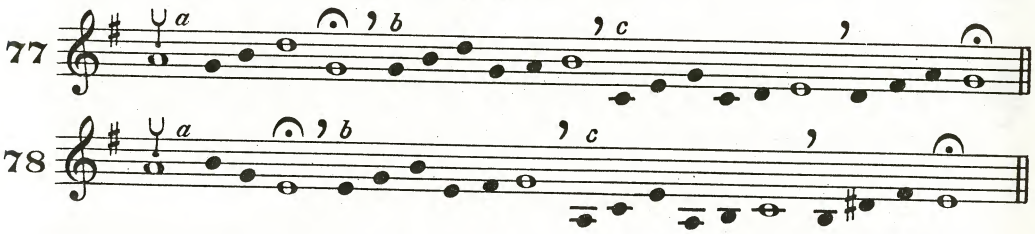
10

SOL majeur et MI mineur



SOL MAJEUR et MI MINEUR, qui ont la *même armure* (1 dièse: FA), sont des *tons relatifs.*

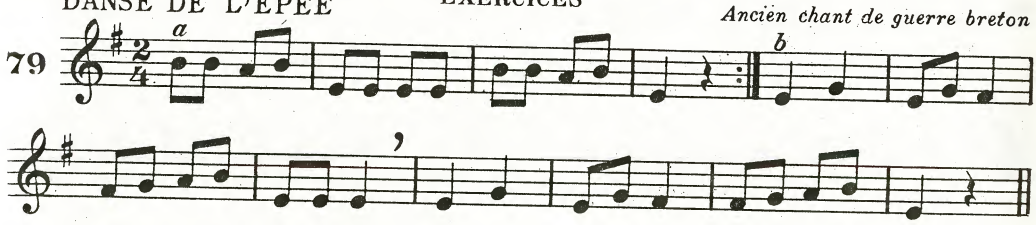
INTONATIONS



DANSE DE L'ÉPÉE

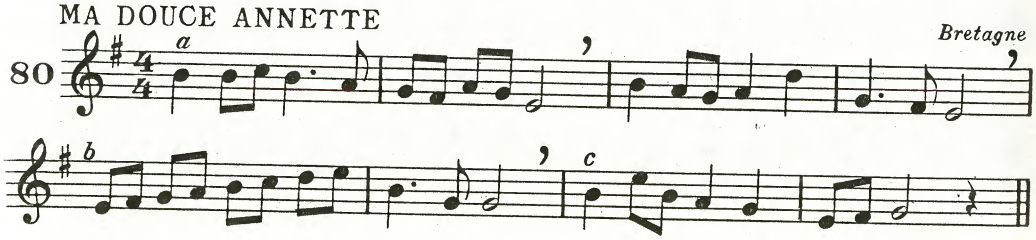
EXERCICES

Ancien chant de guerre breton



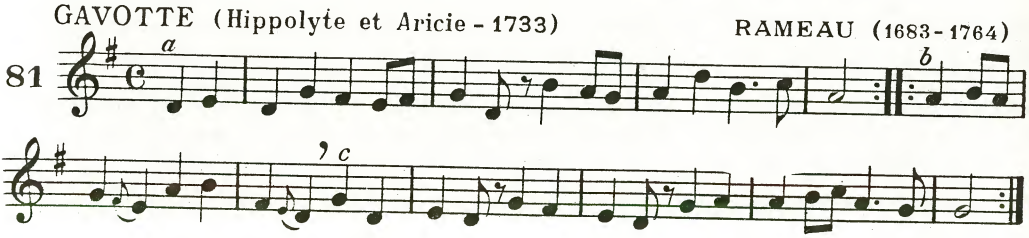
MA DOUCE ANNETTE

Bretagne



GAVOTTE (Hippolyte et Aricie - 1733)

RAMEAU (1683 - 1764)



82 *Andante*

a

b

d'après GLUCK

83

HYMNE AU SOLEIL

(Extrait des *INDES GALANTES*) RAMEAU

84 *mf*

Clair flam-beau du monde, L'air, la terre et l'on-de Res-

mf

sen - te tes bien-faits! Clair flam-beau du monde, L'air la terre et

decresc. Fin

l'on - de Te doi-vent leurs at - traits Par toi dans nos

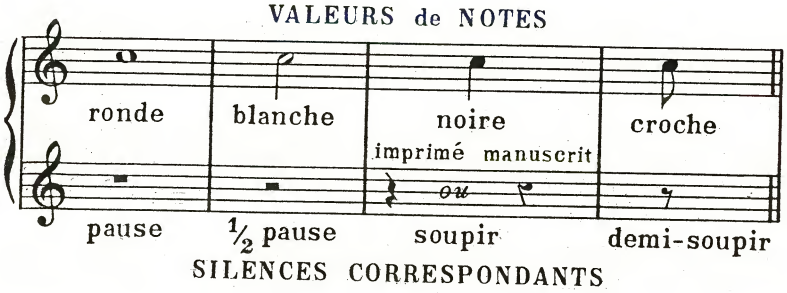
champ tout a bon - de Nous ne pouvons compter les

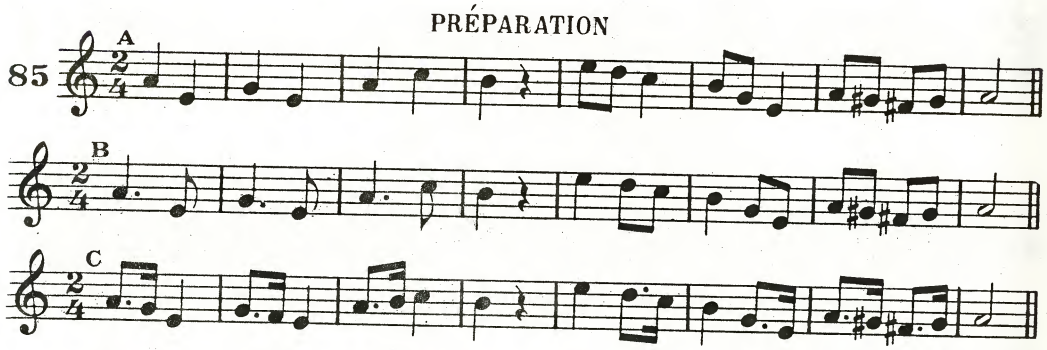
biens que tu nous fais. Chantons-les seu-le - ment! Que l'é - cho nous ré-

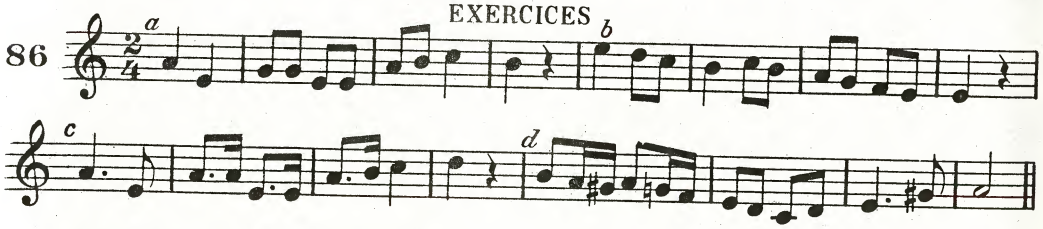
- pon - de Que ton nom dans nos bois re - ten - tisse à ja - mais!

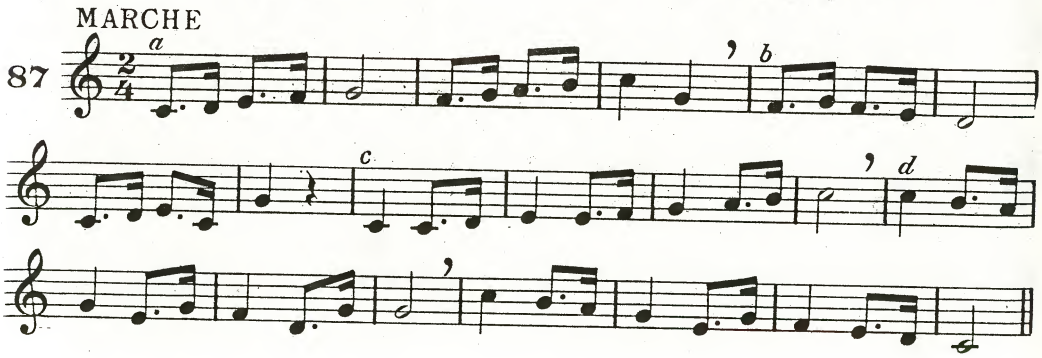
11
Les rythmes binaires

RONDE, BLANCHE, NOIRE, CROCHE sont des *valeurs binaires*, divisibles par 2. Elles ont toutes un *silence correspondant* à leur valeur (ex.: le *soupir* a la même durée que la *noire*).









CANON

CALDARA (1670-1736)

88

1- Sau-tez et dansez a-vec nous, Mais gar-dez le rythme a-vant

2- tout! La la la la la la la la la la la la la la

3- la! Tra la la tra la la tra la la la la la!

GAI ROSSIGNOL SAUVAGE (1)

Noël provençal

Modéré

89

Gai rossignol sau-va-ge, Vous qui chantez si bien joyeux refrain, Al-

Gai, Gai,

-lez faire un mes-sa-ge Dès le ma-tin, Aux pasteurs du vil-la-ge.

Gai,

(1) *Extrait de "Noël! Chantons Noël!" de Paul Arma - Les Editions Ouvrières.*

CHANSON ENCHAÎNÉE (1)

A SAINT-MALO

Canada

Gai

90

mf A Saint-Ma-lo, beau port de mer, *p* A Saint-Ma-lo, beau

mf *Ref.*

port de mer, Trois gros navir's sont ar-ri-vés *(Nous i-rons sur l'eau nous y*

prom' pro-me-ner, Nous i-rons jou-er dans l'i-le.)

2
Chargés d'avoine, chargés de blé.

3
Trois dam's s'en vont les marchander.

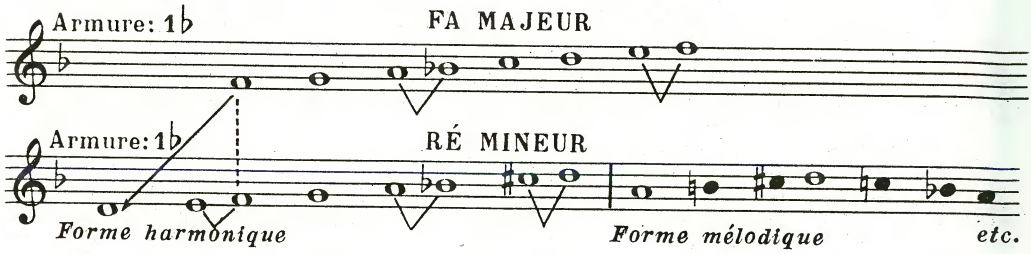
4
-"Marchand, marchand, combien ton blé?

5
- Trois francs l'avoin', six francs le blé.

6
C'est bien trop cher d'un' bonn' moitié!"

(1) *Au début de chaque couplet, reprendre 2 fois la dernière phrase du précédent.*

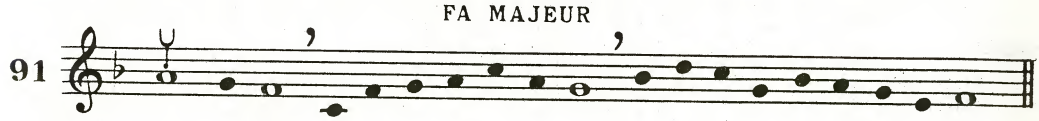
12
FA majeur et RÉ mineur



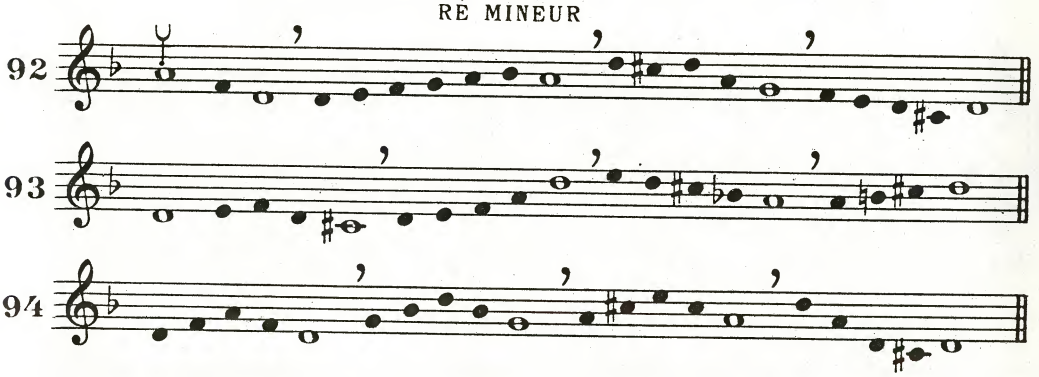
La gamme de FA MAJEUR et sa relative RÉ MINEUR ont un bémol à la clé.

INTONATIONS

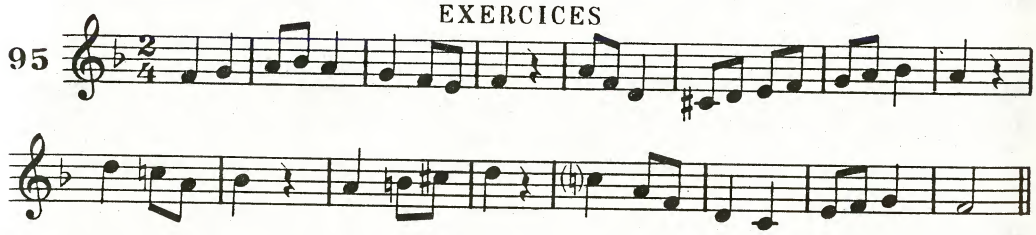
FA MAJEUR

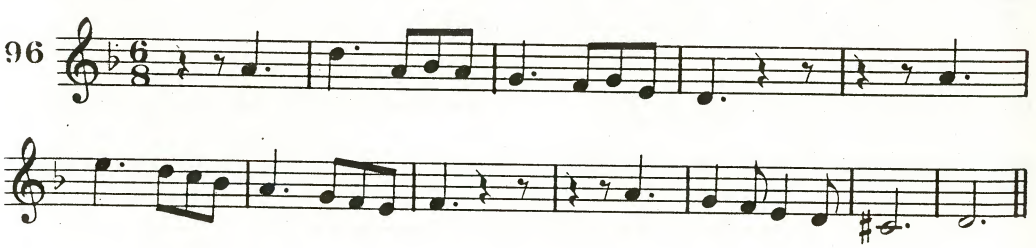


RÉ MINEUR



EXERCICES

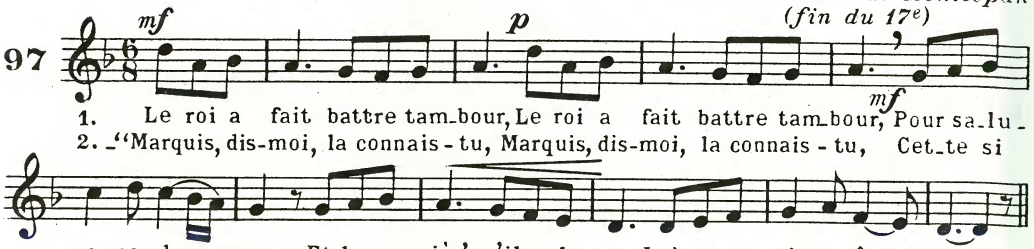




LE ROI A FAIT BATTRE TAMBOUR

attribué à Mme de Montespan (fin du 17e)

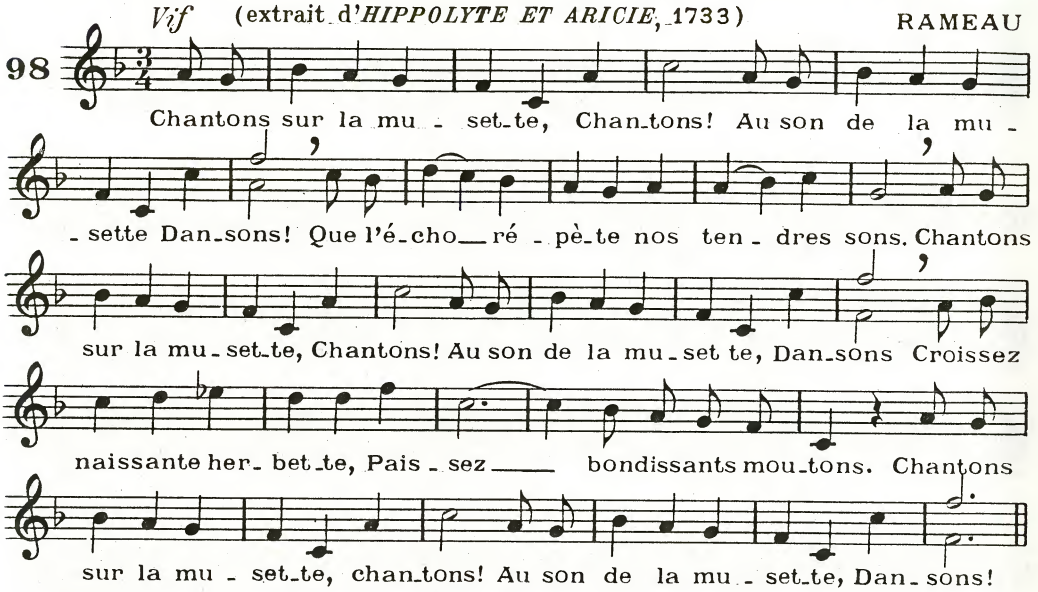
97



MUSETTE

Vif (extrait d'*HIPPOLYTE ET ARICIE*, 1733) RAMEAU

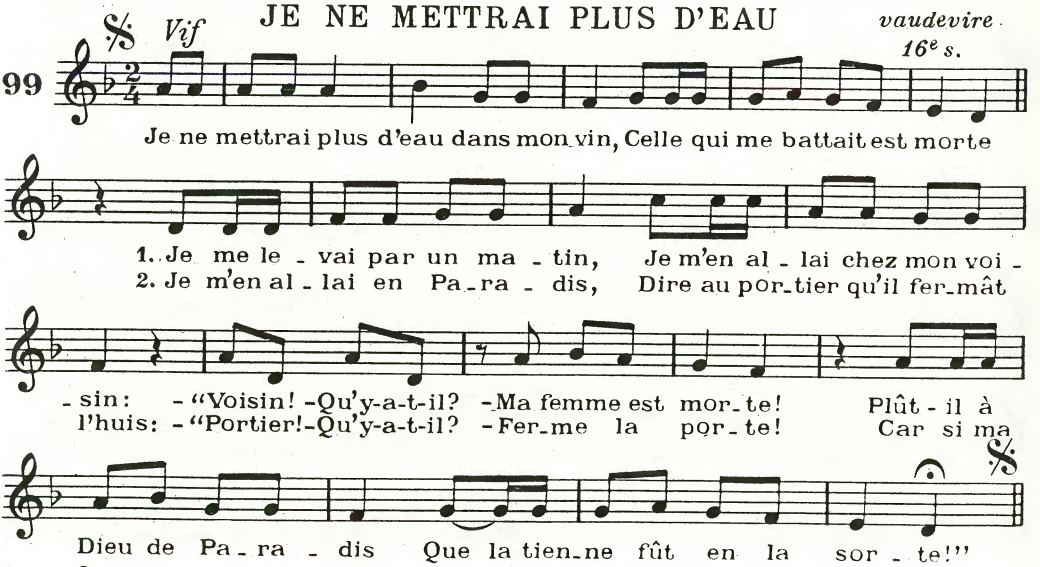
98



JE NE METTRAI PLUS D'EAU

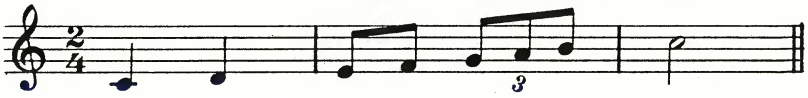
vaudevire 16e s.

99

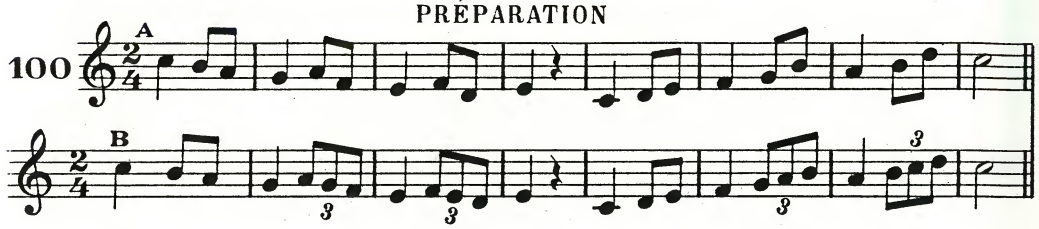


13
Le triolet

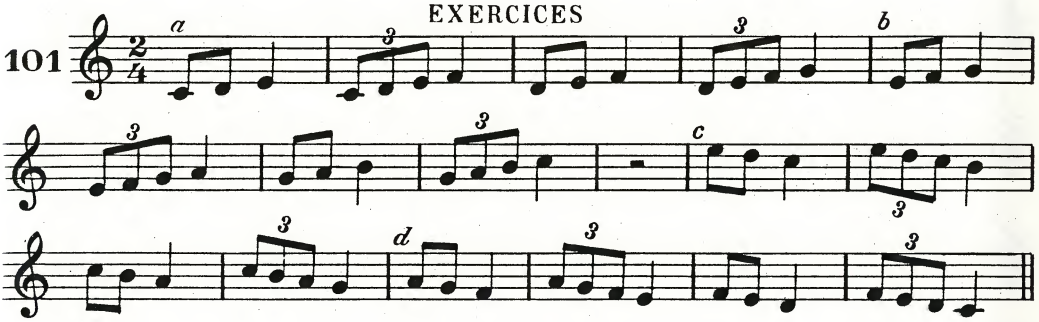
C'est la *division ternaire* d'un temps, introduite exceptionnellement dans une *mesure simple*. Il s'indique par le *chiffre 3*.

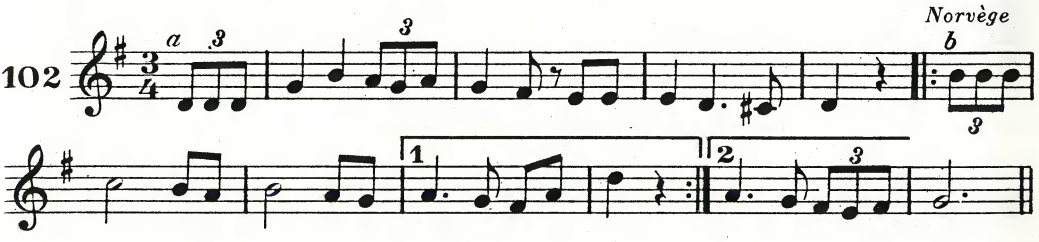


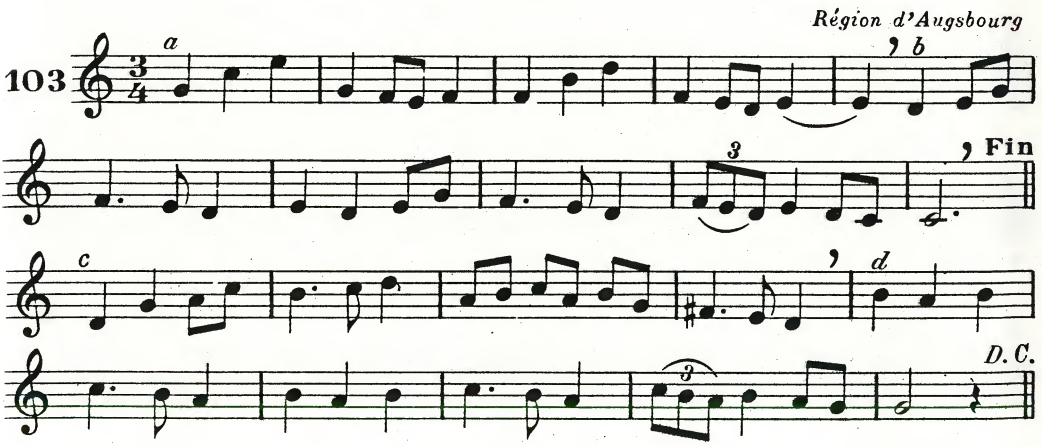
PRÉPARATION

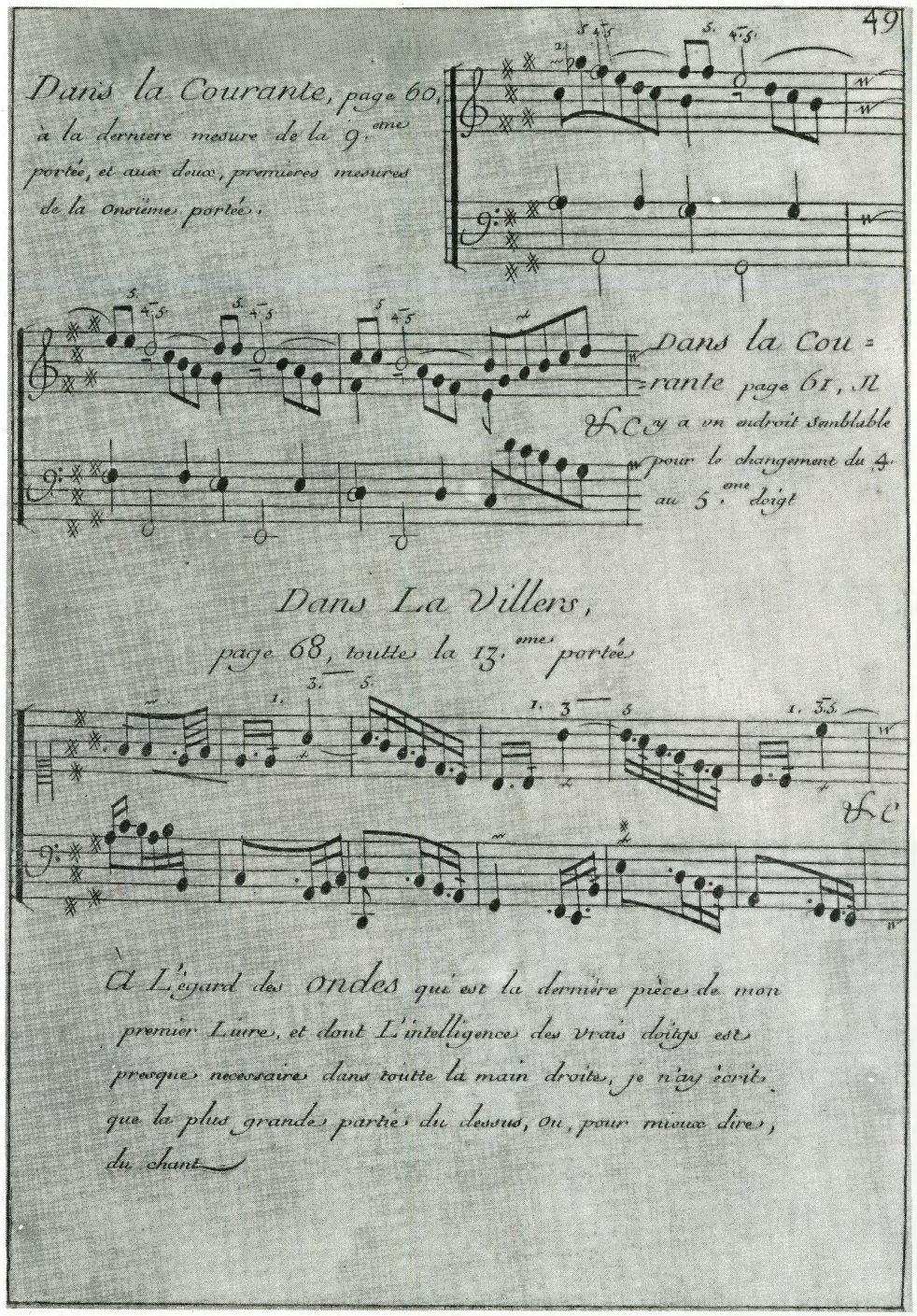


EXERCICES









6. — Couperin

(Fac-similé d'une page de l'*Art de toucher le clavecin*)

Comme la plupart des compositeurs de son époque, Couperin est professeur. Dans son Art de toucher le clavecin, *qui est une méthode, il se montre excellent pédagogue et fin psychologue. Dans cette page, il indique les doigtés — c'est-à-dire la place des doigts sur le clavier — de deux de ses pièces pour clavecin. La* Courante *est une danse française fort en vogue sous Louis XIV; elle fait partie de la* Suite.

7. — La musique de chambre et la noblesse

Lors des guerres d'Italie, sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII, les Français sont impressionnés par la vie musicale très intense qui anime les cours italiennes. Aussi, sous François Ier, organise-t-on en France une musique de chambre à l'image de celle qui est en honneur en Italie depuis la fin du XIVe *siècle. Les compositeurs transposent notamment des danses pour le luth et les violes.*

*Sur cette gravure d'*Abraham Bosse (1602-1676), *extraite des* Cinq Sens, *on voit des chanteurs et des instrumentistes réunis dans une salle du château. Le personnage de gauche dirige l'exécution; au centre, une femme joue du* luth; *à droite, un noble tient serrée entre ses genoux une* basse de viole. *Lorsqu'à la fin du* XVIe *siècle la basse de viole se transforme en violoncelle, on fait reposer celui-ci sur une pointe rentrant dans le corps de l'instrument.*

PHOTO GIRAUDON.

8. — La musique de chambre et la bourgeoisie

Au XVIIe *siècle, la famille des violes va faire place à celle des* violons. *Mais on trouve encore les premières dans la musique de chambre du* XVIIIe *siècle. C'est ainsi qu'en* 1754 *paraissent des* Sonates. Duos et pièces pour Pardessus de viole, *et qu'à la suite d'un concert spirituel donné en* 1762 *par Mlle Lafond, joueuse de Pardessus de viole, de nombreuses dames de la bourgeoisie se consacrent à l'étude de cet instrument.*

Mais violon, alto et violoncelle vont vite avoir la faveur des musiciens de toutes les classes de la société. Les compositeurs vont écrire pour ces instruments de très nombreuses pièces. C'est Jean-Marie Leclair (1697-1764), *violoniste dans l'orchestre du roi, qui le premier écrit des « Sonates » pour deux violons. Ensuite paraissent des œuvres pour trois ou quatre violons.*

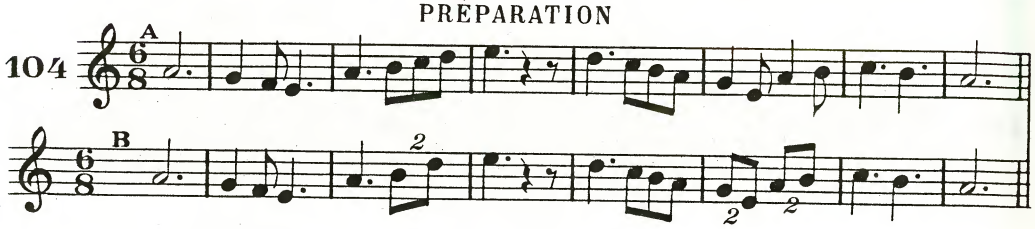
Sur ce tableau de Pietro Longhi (1702-1785), *peintre vénitien, on voit trois violons « sonnant » ensemble. A gauche, des joueurs de cartes montrent le caractère intime et familier de ce concert de musique de chambre.*

PHOTO GIRAUDON-ANDERSON.

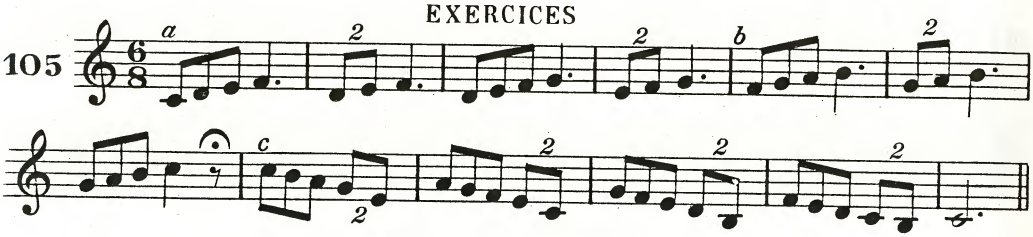
Le duolet

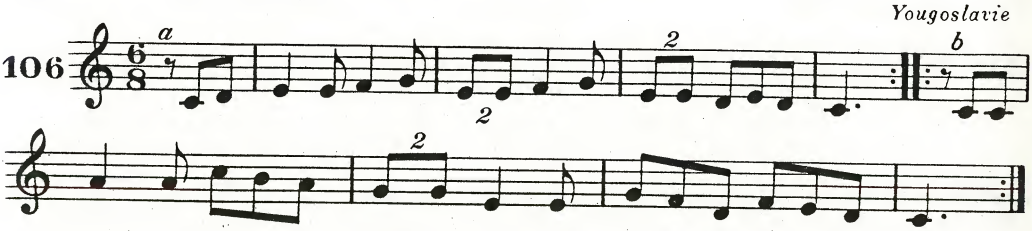
C'est la *division binaire* d'un temps, introduite exceptionnellement dans une *mesure composée*. Il s'indique par le *chiffre 2*.

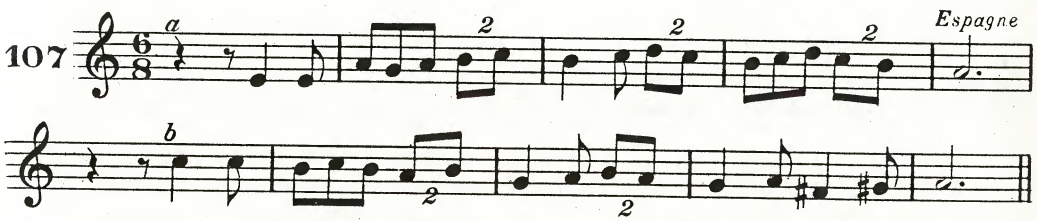
PRÉPARATION

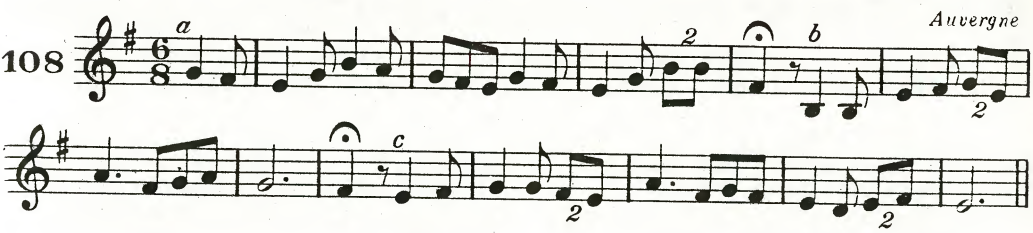


EXERCICES





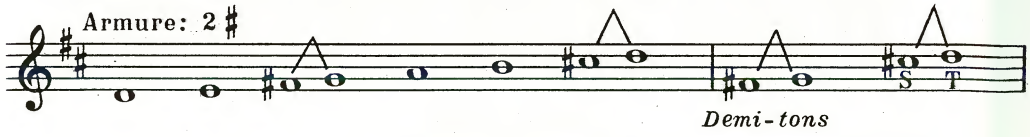




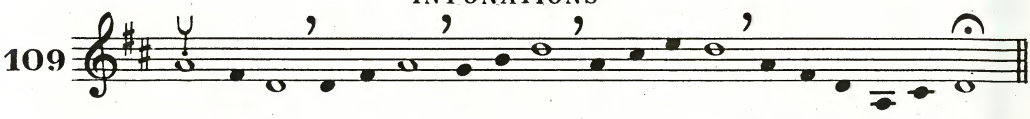
14

RÉ majeur

Le ton de RÉ MAJEUR a deux dièses à la clé: FA et DO. Le dernier dièse (DO dièse) affecte le VIIe degré ou *sensible* (S). La *tonique* RÉ (T) se trouve donc $^1/_2$ *ton au-dessus.*

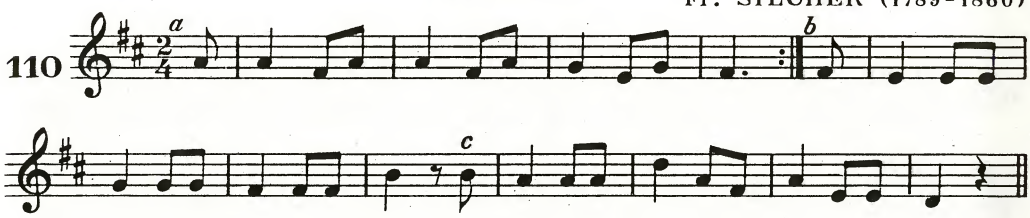


INTONATIONS



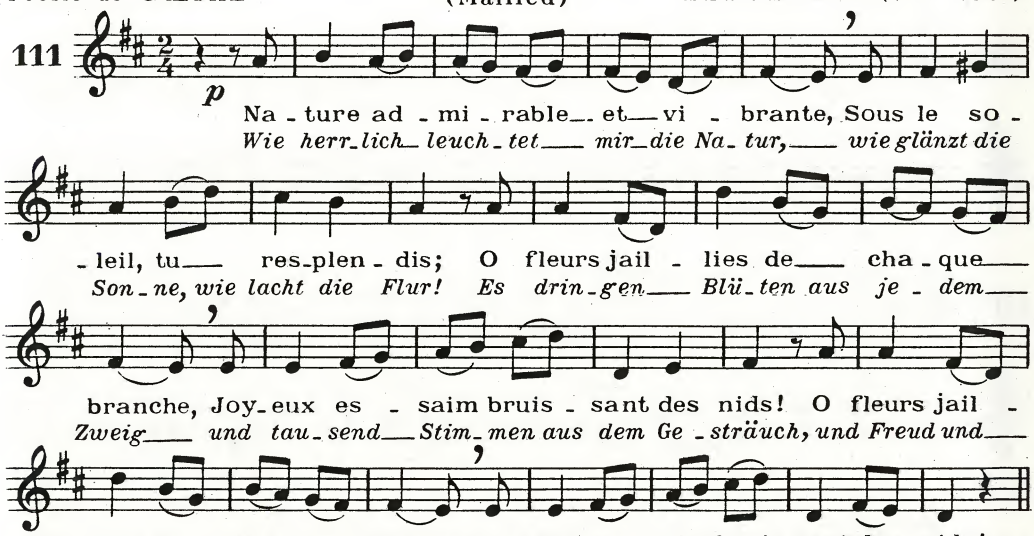
EXERCICES

Fr. SILCHER (1789-1860)



CHANT DE MAI

Poésie de GŒTHE (Mailied) BEETHOVEN (1770-1827)



2

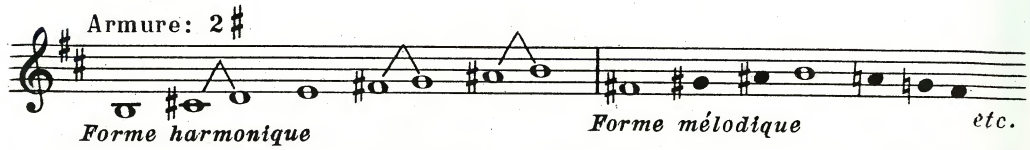
Dans les vapeurs de l'aube pâle,
Soleil, tu viens dorer le jour.
De tous les cœurs, un chant s'exhale:
Plaisir et joie, bonheur, amour! } *bis*

3

O jeune fille aimable et belle,
Tes yeux sont clairs comme un ciel pur.
Je t'aime ainsi que l'hirondelle
S'éprend de l'air et de l'azur! } *bis*

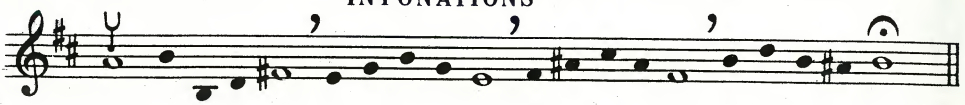
SI mineur

C'est le ton relatif mineur de RÉ MAJEUR:



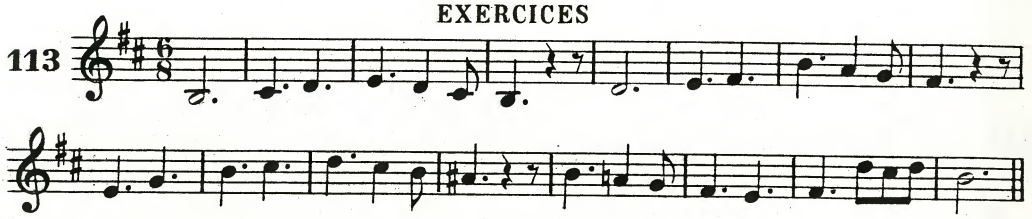
INTONATIONS

112

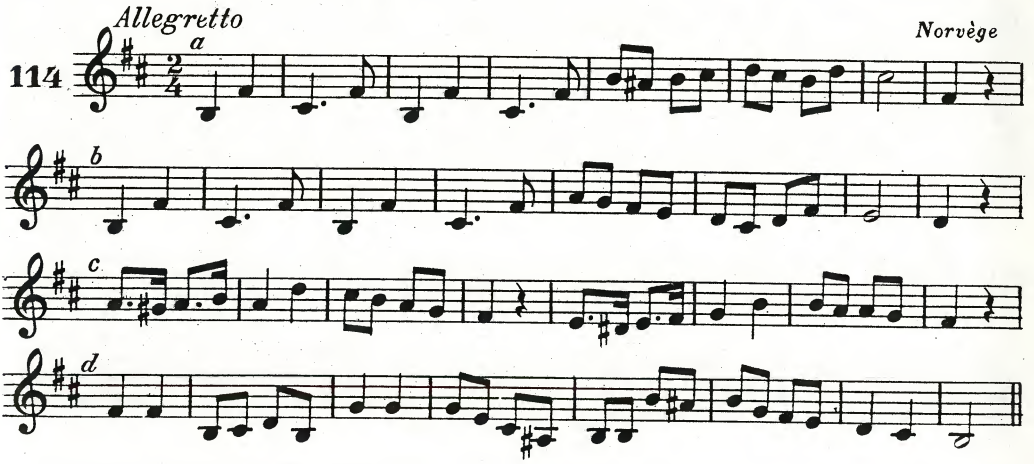


EXERCICES

113

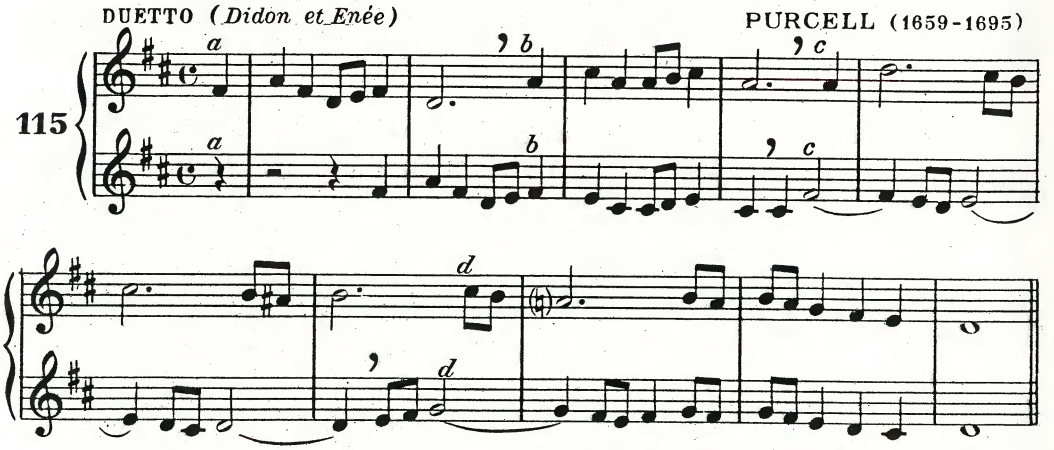


114 *Allegretto* — *Norvège*



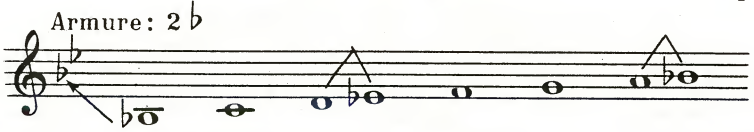
DUETTO (*Didon et Enée*) — PURCELL (1659-1695)

115

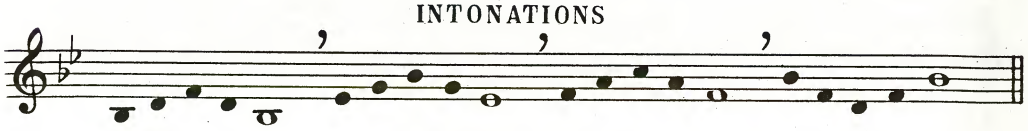


16
SI bémol majeur

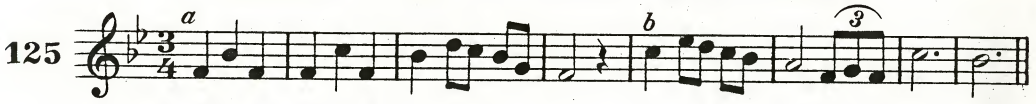
Le ton de SI BÉMOL MAJEUR a deux bémols à la clé: SI et MI. Le SI bémol, qui est l'avant dernier bémol, affecte la *tonique*.

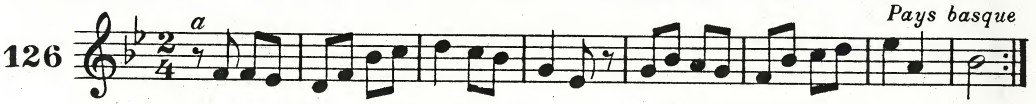


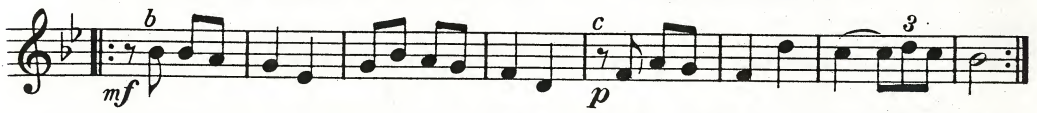
INTONATIONS



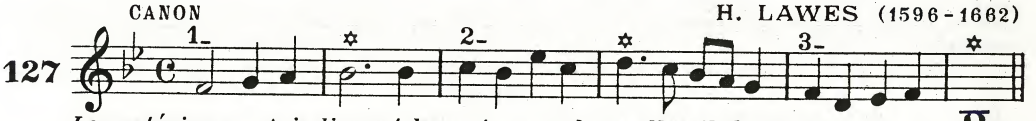
EXERCICES





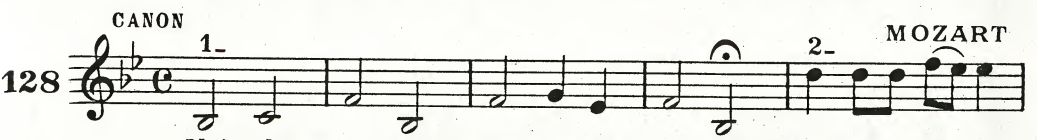


CANON H. LAWES (1596-1662)



Les astérisques ✲ indiquent les notes sur lesquelles il faut terminer.

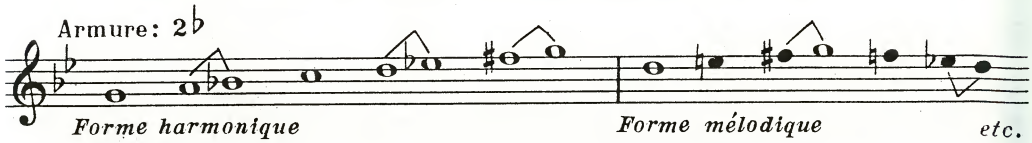
CANON MOZART



Le passage compris entre 2 et 3 peut se chanter à l'octave au-dessous.

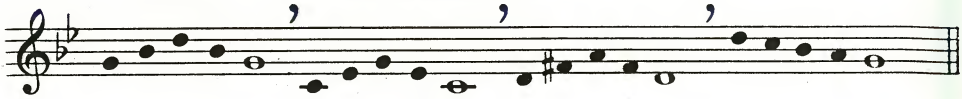
SOL mineur

C'est le ton relatif mineur de SI bémol majeur:



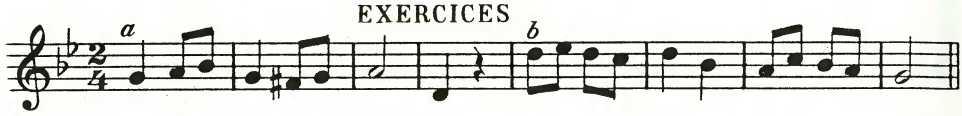
INTONATIONS

129

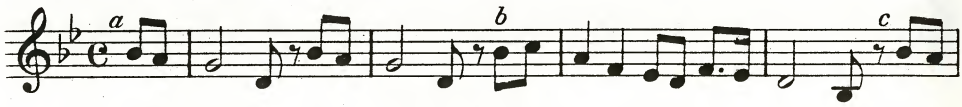


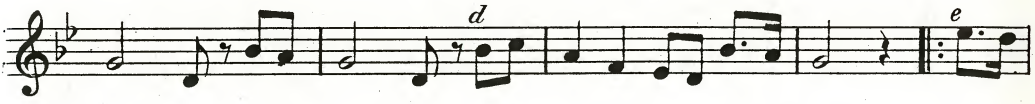
EXERCICES

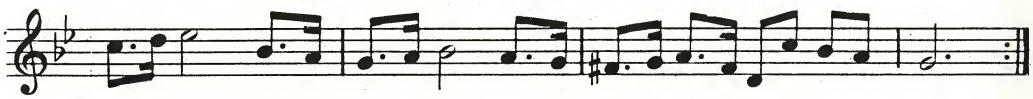
130



131



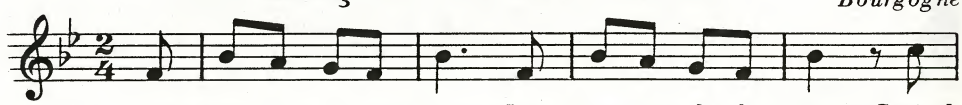




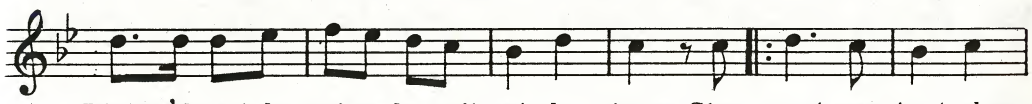
LES GARÇONS DE CHEZ NOUS

Bourgogne

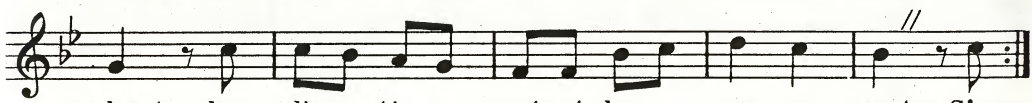
132



Les gar-çons de chez nous, Les gar-çons de chez nous, Grand



Dieu qu'ils ont de pei-ne la nuit et le jour. S'en vont par-tout cher-



-chant les di-ver-tis-se-ments et les a-mu-se-ments. S'en-

2

-Ami, mon bel ami,
Où sont les beaux habits
Que tu m'avais promis?
-Ils sont chez le tailleur
Tiens, voilà de l'argent
Pour les payer comptant.

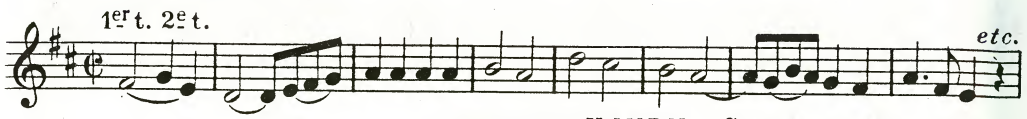
3

-Ami, mon bel ami,
Où donc est l'anneau d'or
Que tu m'avais promis?
-Il en est à mon doigt
Et quand tu m'aimeras
Il en sera pour toi.

17

La mesure à $\frac{2}{2}$ ou ¢

Ce thème de HAYDN

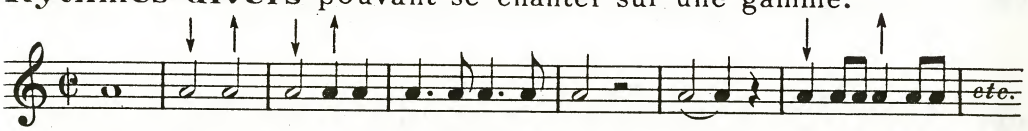


HAYDN: *Symphonie N°2: Allegro*

utilise une mesure simple à 2 Temps, dont l'*unité de temps* est la *blanche*. Cette mesure est chiffrée $\frac{2}{2}$ ou ¢; elle se bat à 2 temps.

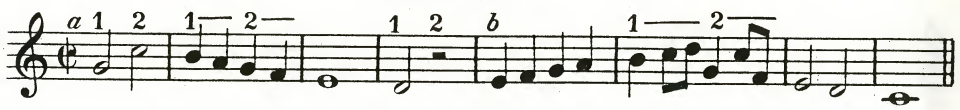
PRÉPARATION

Rythmes divers pouvant se chanter sur une gamme.

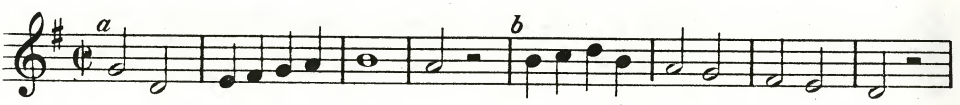


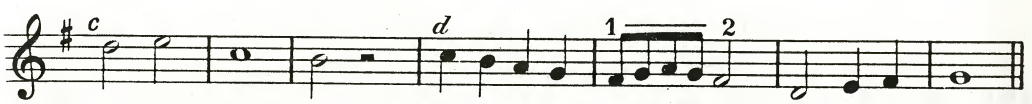
EXERCICES

133

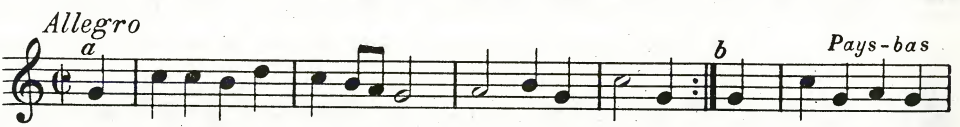


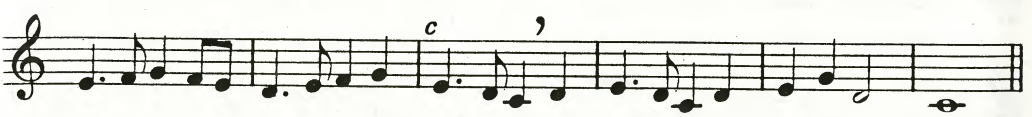
134



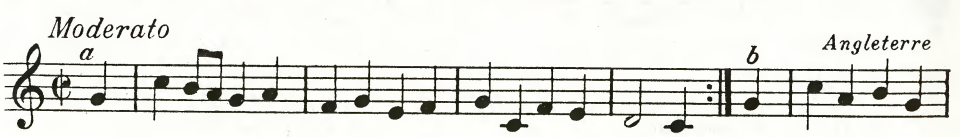


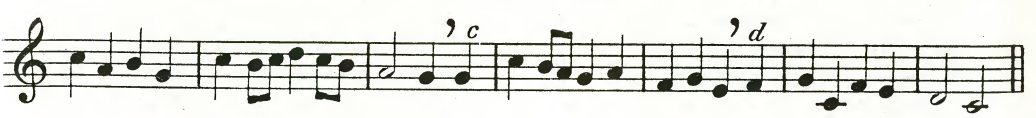
135





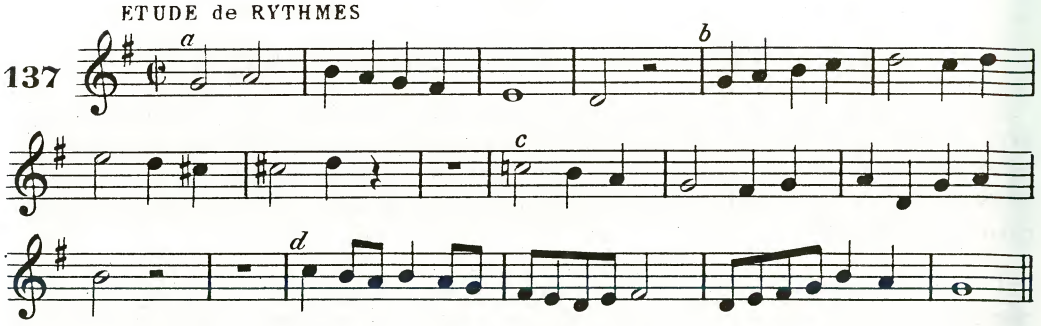
136





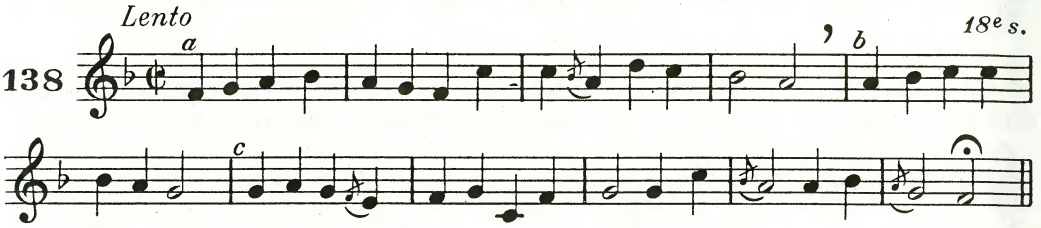
ETUDE de RYTHMES

137



Lento

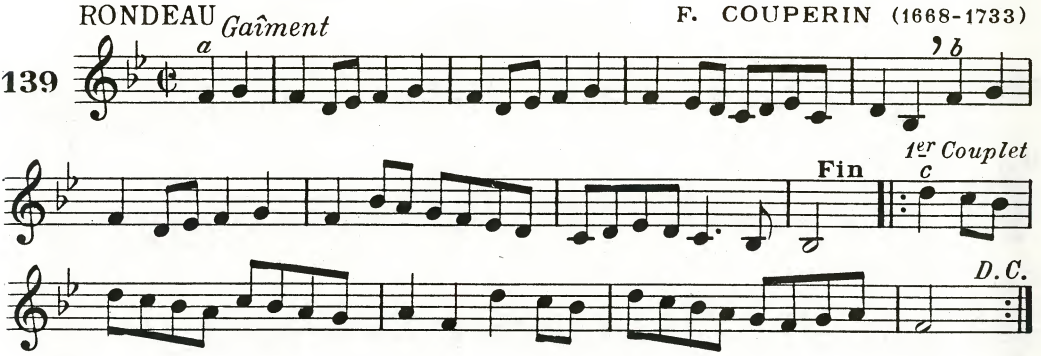
138



RONDEAU *Gaîment*

F. COUPERIN (1668-1733)

139



MARGOT, LABOURÉS LES VIGNES

L'original n'a que ces 2 couplets; on peut ajouter ceux de la chanson bien connue: "En passant par la Lorraine"

Jacques ARCADELT (1554)

Allegro ♩ = 116

140

Ref.: Mar_got, la_bou_rés les vi_gnes, vi_gne, vi_gne, vi_gno_let, Mar_got la_bourés les vignes bien_tôt.

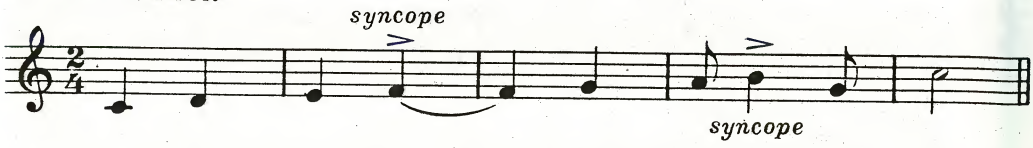
Couplets

1. En re_ve_nant de Lor_rai_ne, Mar_got, Ren_con_tray trois ca_pi_tai_nes, Vi_gne,
2. Ils m'ont sa_lu_ée: Vi_lai_ne, Mar_got! Je suis leurs fiè_vres quar_tai_nes,

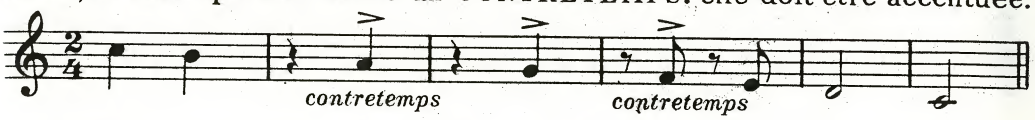
vi_gne, vi_gno_let, Mar_got, la_bou_rés les vi_gnes bien_tôt.

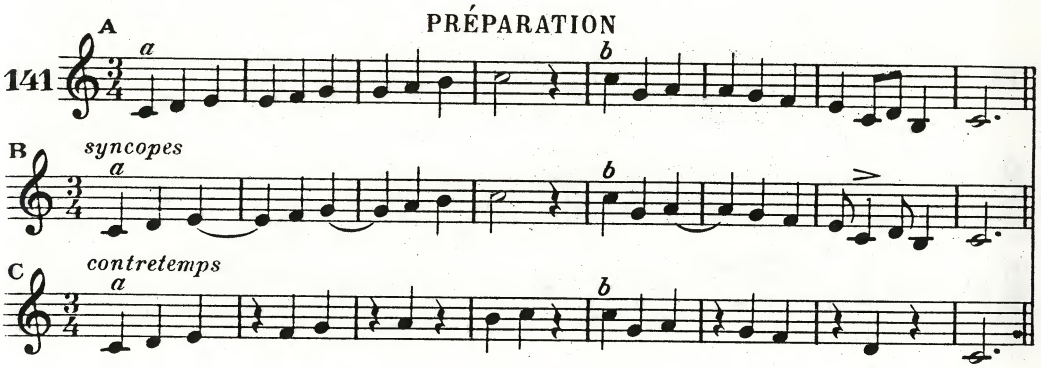
18
La syncope. Le contretemps

Dans toutes les mesures, simples ou composées, le *1er temps* est considéré comme un *temps fort*; les autres sont *faibles*. En déplaçant l'accentuation d'un temps fort sur un temps faible, on forme une SYNCOPE. Celle-ci est généralement mise en valeur par un signe conventionnel.



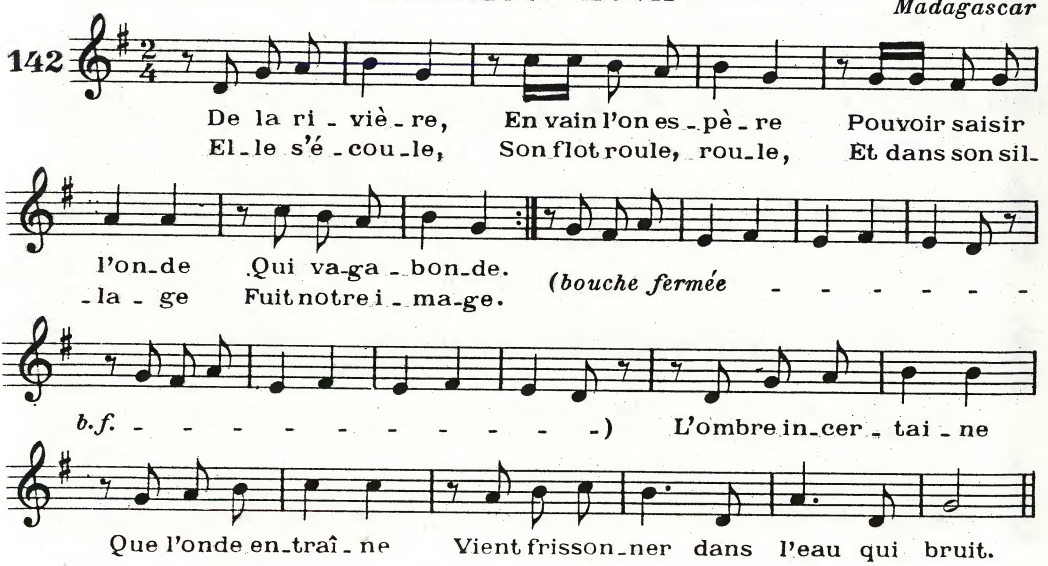
Lorsqu'un temps fort ou le début d'un temps est remplacé par un silence, la note qui suit forme un CONTRETEMPS: elle doit être accentuée:





BERCEUSE HOVA

Madagascar



143 *Andantino* DALAYRAC (1753-1809)

a *mf* *b* *c* *p* *mf* *d* *rall.* *f* *a tempo* *mf*

AIR DE BLONDEL

(extrait de *RICHARD CŒUR-de-LION*, 1794) GRÉTRY (1741-1813)

144 *Allegretto* *p*

Ô Ri - chard! ô mon roi! L'u-ni - vers t'a - ban - -don - ne; Sur la ter - re il n'est donc que moi Qui m'inté-resse à — ta per - son - - ne! Moi seul dans l'u-ni - vers Voudrais briser tes fers, Et tout le res-te t'a-ban-don - ne! O Ri -

SI TU VAS, MA BRUNE AMIE...

(Si vas a la romeria...) *Espagne*

145 *Allegretto*

Si tu vas, ma brune a - mi-e, voir la frai - ri-e De
Si vas a la ro - me - ri-a mo - re - na mi-a De

1 2

Saint An - dré, -dré, Au bal voudras-tu m'accor - der u - ne
San An - dres, -dres, Dé-ja-me con - ti-go bai - lar u - na

dan - se, — Voudras-tu danser u - ne fois a-vec moi? —
dan - za, — Dé-ja - me con-ti-go bai - lar u - na vez? —

2. La musique de ma ville
Est la plus habile
Des alentours:
C'est mon pèr' lui-même qui sonne du fifre,
C'est un de mes frères qui joue du tambour.

2. La banda que hay en mi pueblo
De toda España
Es la mejor:
Que mi propio padre es quien toca la gaita
Y un hermano mio quien toca el tambor.

CHANTS ET CHŒURS

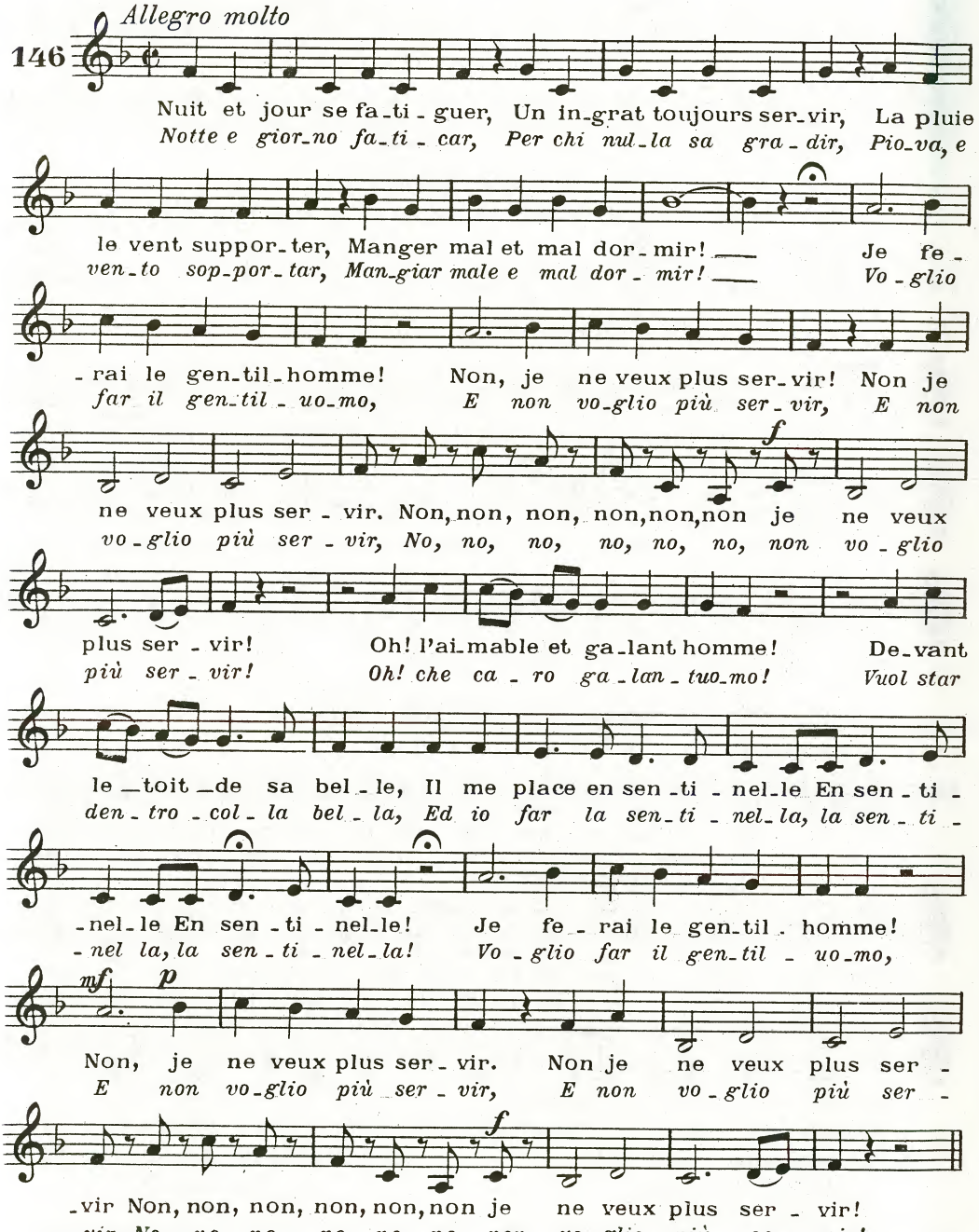
NUIT ET JOUR SE FATIGUER...

(extrait de *DON JUAN*, 1778)

MOZART

Leporello, valet de Don Juan, fait le guet, la nuit, pour le compte de son maître.

146 *Allegro molto*



9. — Jeune fille jouant du clavicorde

Tableau de Jan van Hemessen. Début du XVIe siècle. Musée de Worcester, Mass., U.S.A.)

Le Clavicorde, *dont joue cette jeune Hollandaise du XVIe siècle, a une étendue de trois octaves. L'*Epinette *est un instrument plus volumineux à un seul clavier. A la fin du XVIe siècle, on adjoint à l'instrument un second clavier; l'épinette devient alors le* Clavecin.

Pendant plus de deux siècles, le clavecin est l'instrument le plus en vogue : Marguerite d'Autriche, Marie Stuart, Elisabeth d'Angleterre « touchent » le clavecin. Louis XIV l'étudie dans sa jeunesse; de son temps, une leçon d'un bon « Maître de musique » se paie un louis d'or.

Le clavecin fait également partie des orchestres de chambre, accompagne les Récitatifs ou les Airs d'opéra, et soutient l'ensemble dans les Concertos grossos. Et La Fontaine peut dire d'une célèbre claveciniste, Mlle Certain :

« ...De cette aimable enfant le clavecin unique,
« Me touche plus qu'Isis (1) *et toute sa musique. »*

(1) Isis : tragédie lyrique de Lully.

10. — Joueuses de lutii

Aux XVIIe et XVIIIe siècle , nombreuses sont les femmes de la noblesse et de la bourgeoisie qui étudient les instruments de musique. Parmi ceux-ci, les plus en honneur sont le luth (gravure ci-dessus), le clavecin, la guitare, la harpe et même la vielle à roue et la musette.

C'est ainsi qu'en 1606, *Francesca Caccini, compositeur, luthiste, claveciniste et chanteuse, est attachée à la Cour de France par Marie de Médicis.*

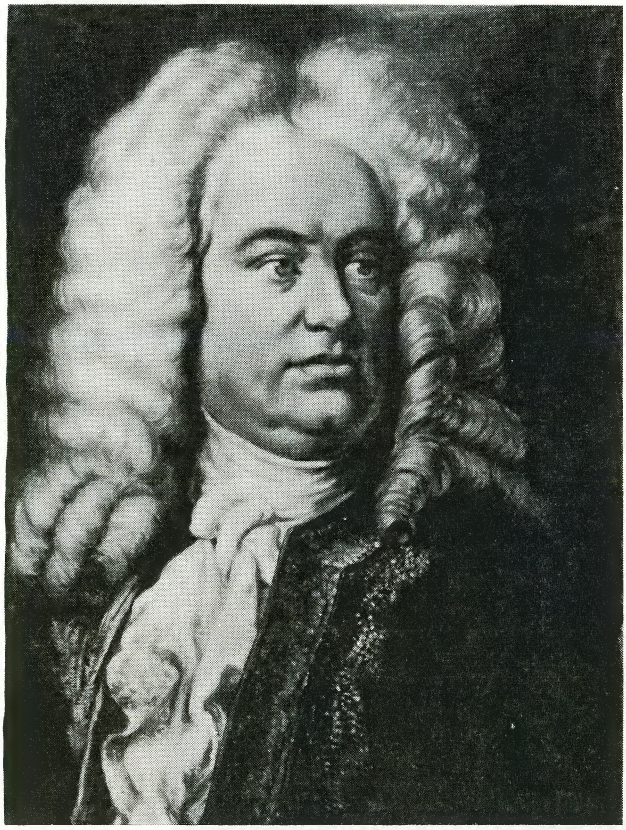
Les filles de Louis XIV, Melles de Nantes et de Blois, ont pour professeur de clavecin Michel Delalande.

La princesse de Piémont se fait représenter jouant de la guitare par le peintre Drouais (tableau du Musée de Versailles, 1747).

Dès 1770, *date à laquelle elle se perfectionne, la harpe a la faveur des dames : les filles de Louis XV ont pour professeur de harpe Beaumarchais qui, à ce titre, est reçu à la cour.*

La vielle à roue (chifonie) est surtout jouée par les femmes de la bourgeoisie. Mme de Pompadour lui préférant la musette, sorte de cornemuse d'origine populaire, aussitôt les courtisans s'évertuent à souffler dedans !...

PHOTO GIRAUDON-ALINARI



11. — Haendel

A Halle où il est né, Haendel a comme professeur de composition l'organiste Frédéric Zachau, qui lui apprend à écrire dans tous les styles, français, allemand et italien.

Plus tard, comme J.-S. Bach, il étudie avec soin les œuvres musicales étrangères, notant au passage les thèmes et les idées qui lui semblent intéressants, et qu'il utilisera ensuite.

Mais il s'intéresse aussi à la musique populaire; et c'est ainsi qu'on trouve une évocation des carillons flamands dans Saül, *des airs populaires anglais dans l'oratorio* Allegro Penseroso, *italiens dans* Heraklès.

Il possède à fond son métier de compositeur, écrit sa musique sans la raturer, improvise merveilleusement des Concertos pour orgue, et même des Capriccios entre les différents actes de ses oratorios, joués à Covent-Garden.

Bien que ses œuvres soient moins connues que celles de J.-S. Bach, on peut penser que sa gloire atteindra un jour celle du Cantor de Leipzig.

PHOTO GIRAUDON-ALINARI.

12. — Jean-Sébastien Bach

Des nombreux portraits de J.-S. Bach se dégage une force opiniâtre, tempérée par une évidente bonhomie : « J'ai été dans l'obligation de travailler, dit-il, et celui qui travaillera autant que moi réussira aussi bien... »

J.-S. Bach tient ici la partition d'un Canon triple à 6 voix, type de composition polyphonique où la science étonnante du Cantor s'est donnée libre cours.

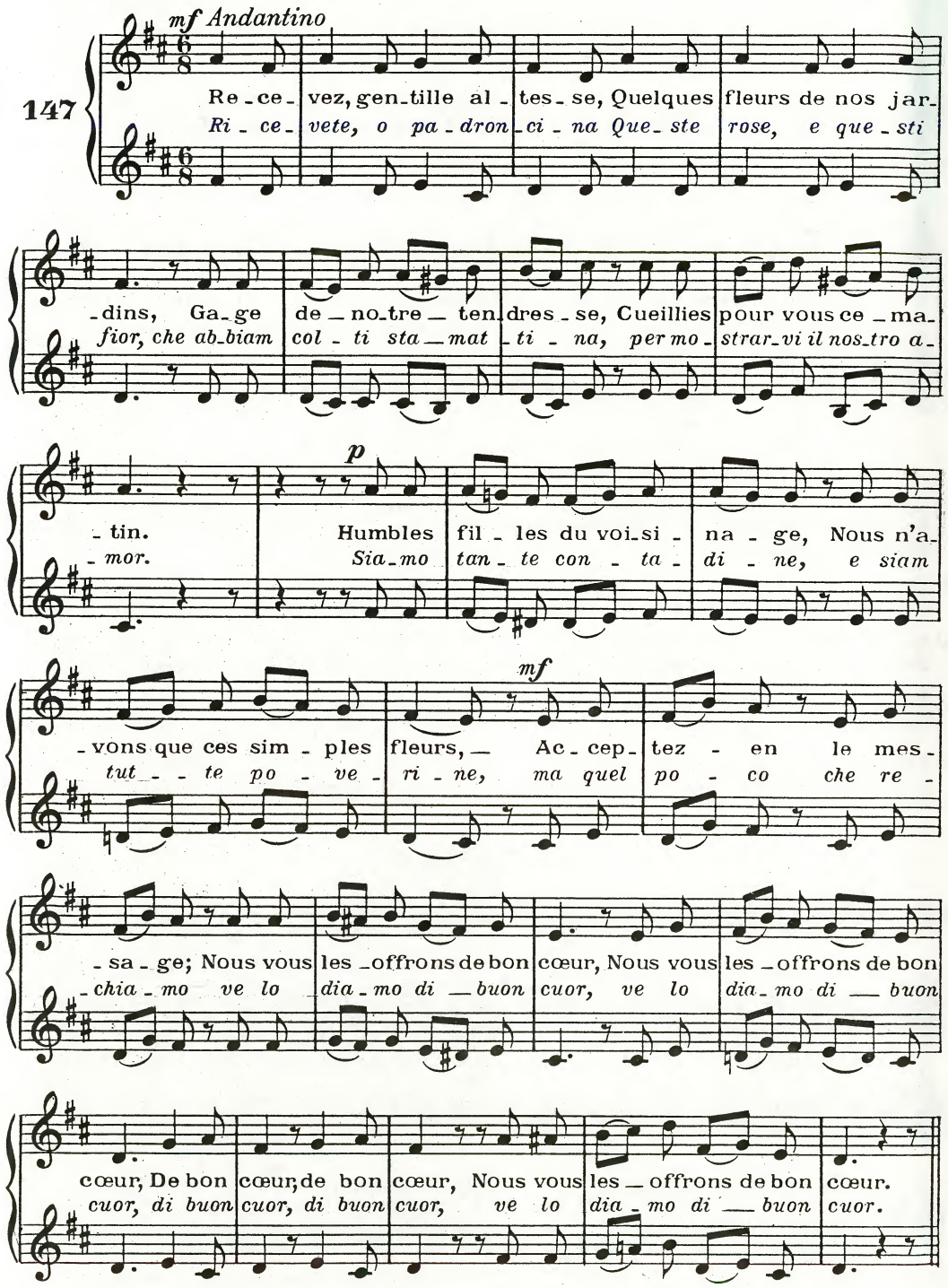
PHOTO GIRAUDON-ALINARI.

RECEVEZ, GENTILLE ALTESSE

(extrait des *NOCES DE FIGARO*, 1786)

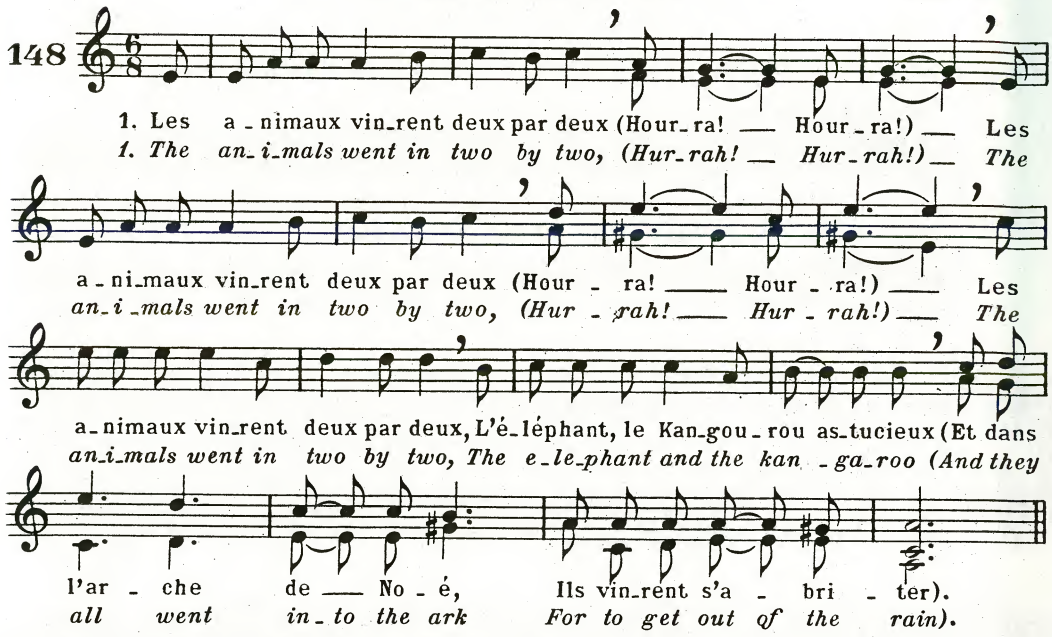
MOZART

Un groupe de jeunes paysanne vient offrir des fleurs à la comtesse Almaviva.



DANS L'ARCHE DE NOÉ

(The animals into the ark) — *Angleterre*



2. Les animaux vinrent trois par trois,
Le bourdon, la guêp', la fourmi des bois,
Et dans l'arche...

2. The animals went in three by three
The wasp, the ant and the bumble-bee,
(And they all,.. etc)...

3. Les animaux vinrent quatr' par quatr',
L'hippopotam' sur la port' vint s'abattre...

3. The animals went in four by four,
The great hippopotamus stuck in the door...

4. Les animaux vinrent cinq par cinq,
Pour sauver leur vie, mangèr'nt les voisins...

4. The animals went in five by five,
By eating each other they kept alive...

5. Les animaux vinrent six par six,
Chassèr'nt le singe à cause de sa malic'...

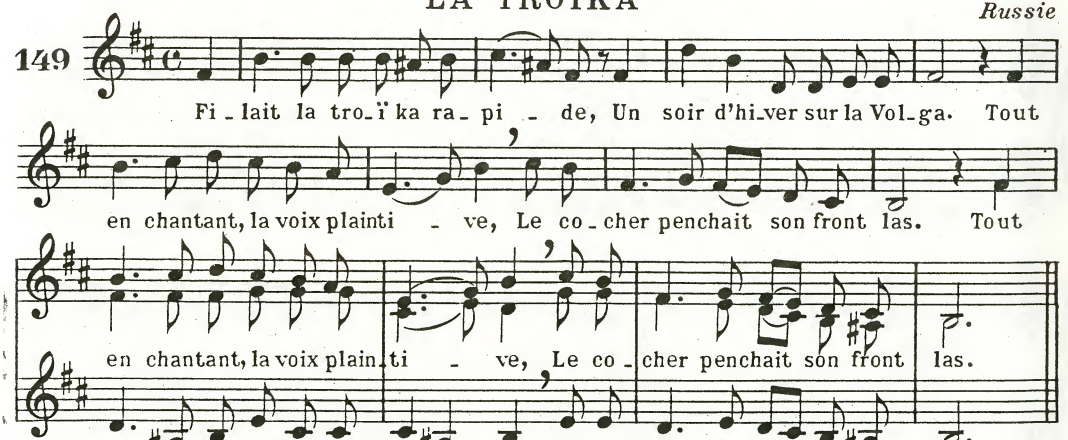
5. The animals went in six by six,
They turned out the monkey because of his tricks...

6. Les animaux vinrent sept par sept,
Le p'tit cochon crut qu'au ciel il montait...

6. The animals went in sev'n by sev'n,
The little pig thought he was going to heav'n...

LA TROÏKA[1]

Russie



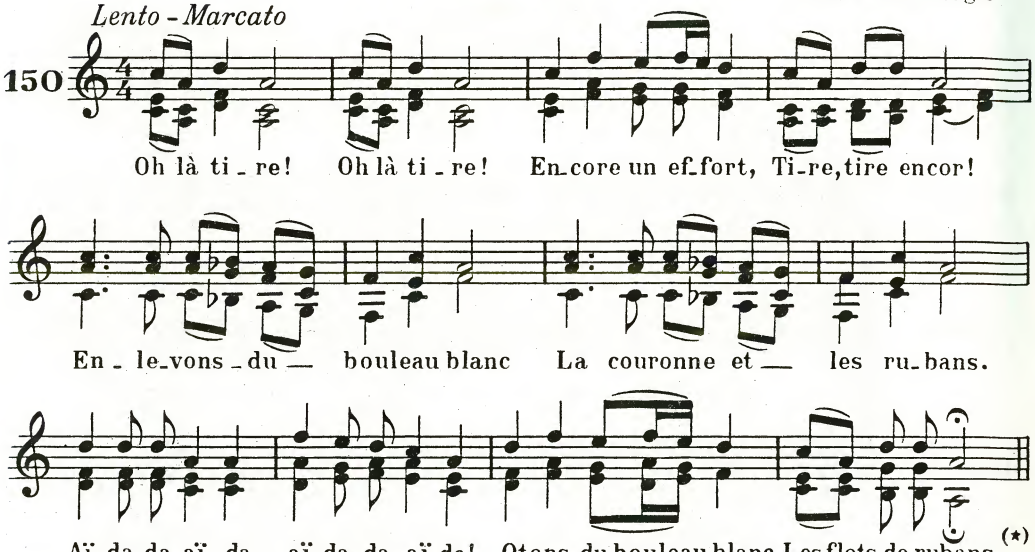
[1] *Extrait de Chœurs populaires russes, de C. Pittion et N. Pogarieloff, 1er recueil, Les Editions Ouvrières.*

LES BATELIERS DE LA VOLGA[1]

ЭЙ УХНЕМ !

Chant de halage

Lento - Marcato



(*) *allusion à une coutume qui consistait à couronner et orner de rubans un jeune bouleau.*

1.

Oh là tire! Oh là tire!
Encore un effort,
Tire, tire encor!
Enlevons du bouleau blanc
La couronne et les rubans.
Aï-da, da, aï-da, aï-da, da, aï-da!
Otons du bouleau blanc
Les flots de rubans.

Эй, у́хнем! Эй, у́хнем!
Ещё ра́зик, ещё раз.
Нут-ка, бра́тцы за де́ло.
Что́бы ми́гом поспе́ло.
Ай-да, да ай-да,
Ай-да, да ай-да,
Что́бы ми́гом поспе́ло.

2.

Oh là tire! Oh là tire!
Encore un effort,
Tire, tire encor!
Sur la rive nous marchons,
Sous le soleil nous chantons.
Aï-da, da, aï-da, aï-da, da, aï-da!
Chantons une chanson,
Au soleil chantons!

Разовьём мы березу́,
Разовьём мы кудряву́!
Ай-да, да ай-да, (2 р.)
Разовьём мы кудряву́!
Мы по бе́режку идём,
Пе́сню со́лнышку поём!
Ай-да, да ай-да, (2 р.)
Пе́сню со́лнышку поём!
Эй, у́хнем...

3.

Oh là tire! Oh là tire!
Encore un effort,
Tire, tire encor!
De tes flots profonds, Volga,
Vivent tes enfants, Volga!
Aï-da, da, aï-da, aï-da, da, aï-da!
O toi large Volga,
Profonde Volga!

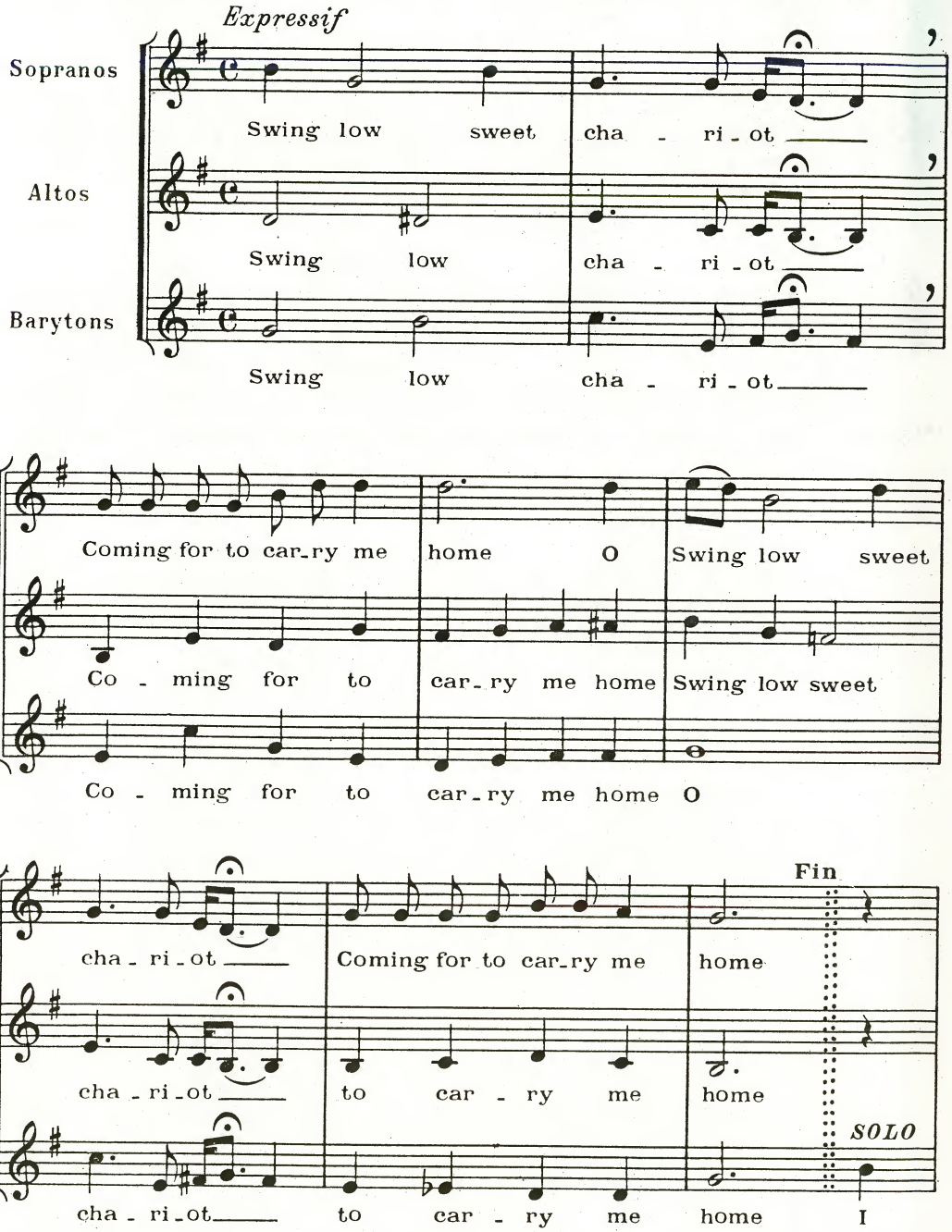
Эх ты, Во́лга, мать-река́,
Широка́ и глубока́!
Ай-да, да ай-да, (2 р.)
Шгрока́ и глубока́!
Эй, у́хнем!...

[1] *Extrait de Chœurs populaires russes, de C. Pittion et N. Pogarieloff, 3e recueil, Les Editions Ouvrières.*

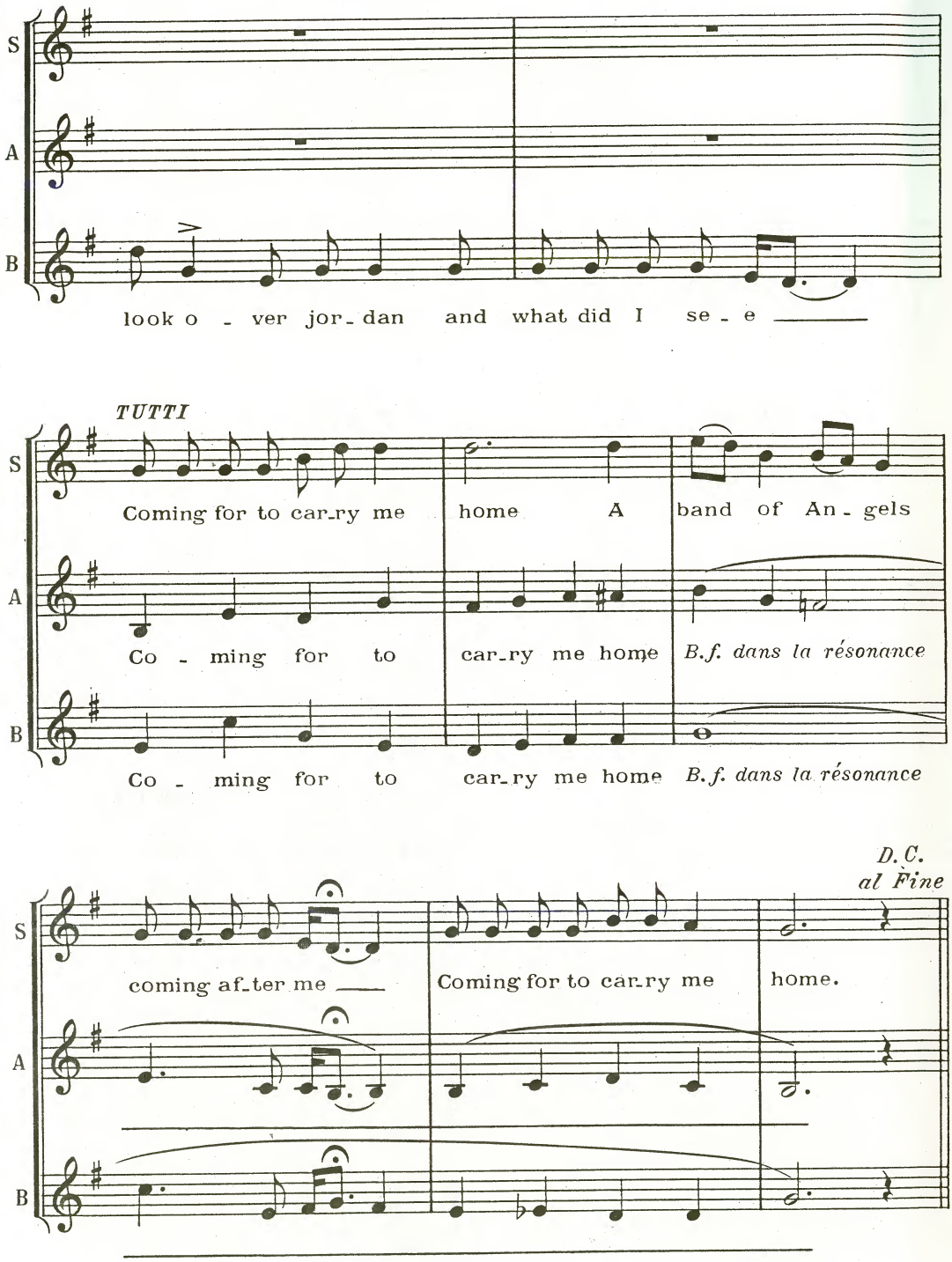
SWING LOW [1]

Negro spiritual

Harmonisation
pour 3 voix mixtes
de Max PINCHARD



[1] *Extrait du recueil Au Joly Jeu, chœurs harmonisés à trois voix mixtes de Max Pinchard, Les Editions Ouvrières.*


S
A
B
look o - ver jor-dan and what did I se - e
TUTTI
Coming for to car-ry me home A band of An - gels
Co - ming for to car-ry me home B.f. dans la résonance
Co - ming for to car-ry me home B.f. dans la résonance
D.C. al Fine
coming af-ter me
Coming for to car-ry me home.

COMPLÉMENT

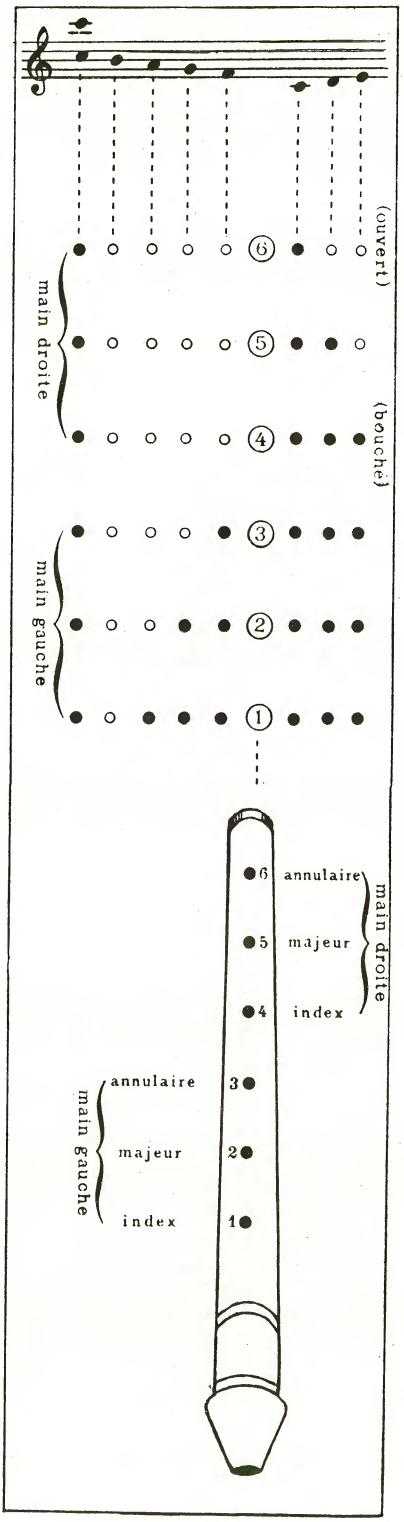
21 La Flûte douce

TABLATURE

de la

FLÛTE

à SIX TROUS



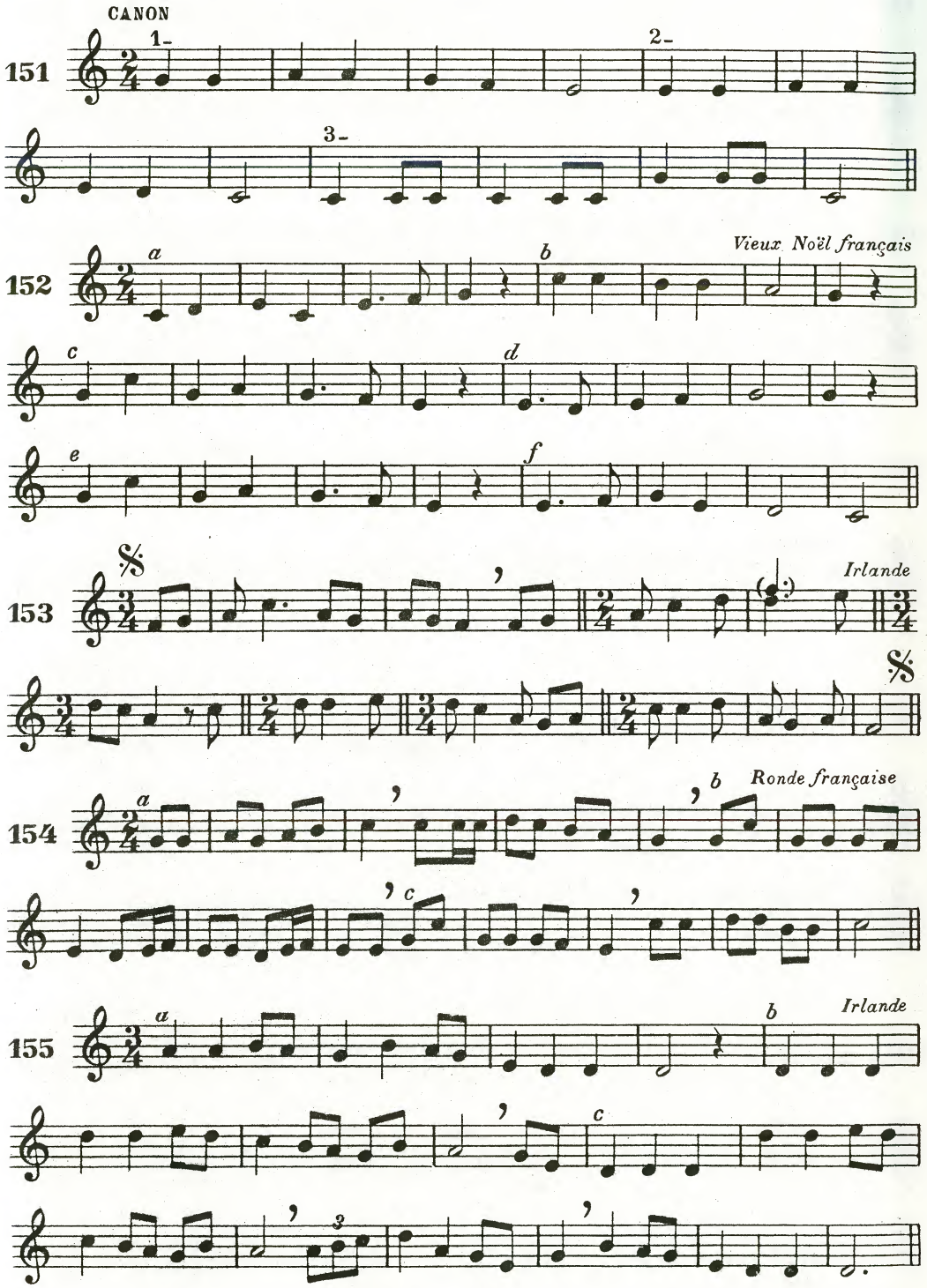
POSITION

des

DOIGTS

(Tous droits réservés pour cette présentation de la Tablature)

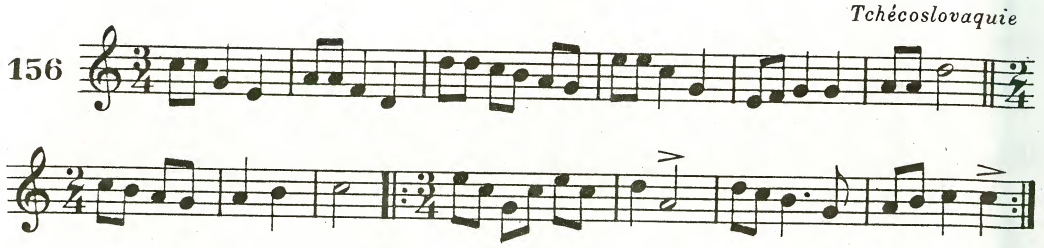
Les textes qui figurent ici peuvent être indifféremment *solfiés* ou *joués à la flûte douce*.



COMPLÉMENT

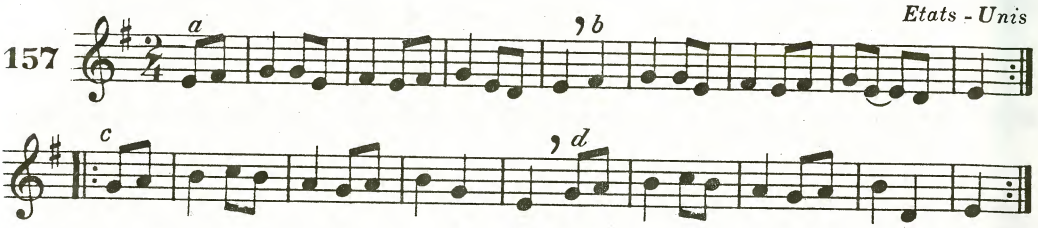
Tchécoslovaquie

156



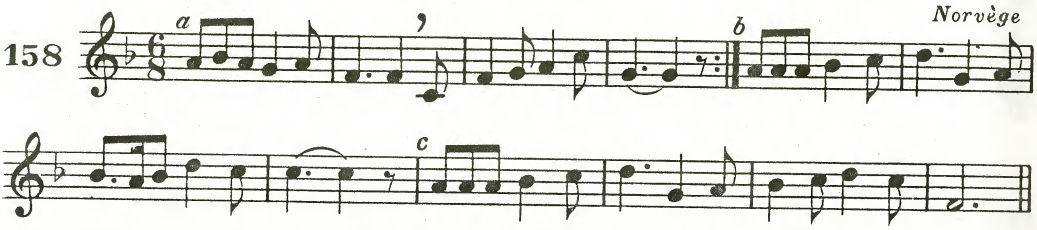
Etats - Unis

157



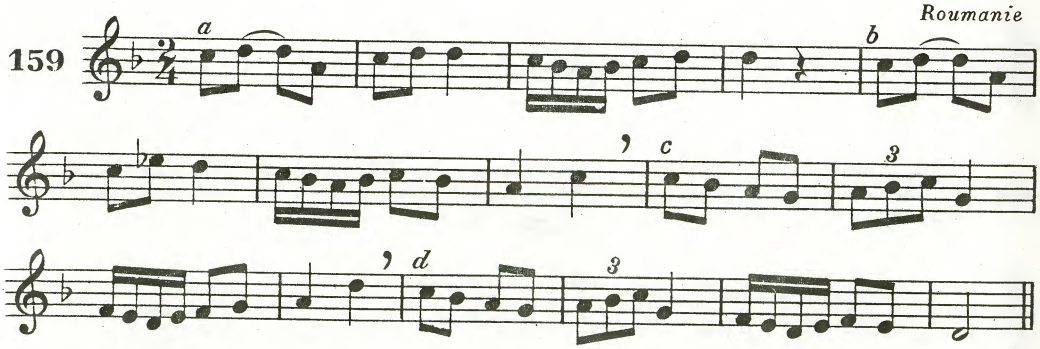
Norvège

158



Roumanie

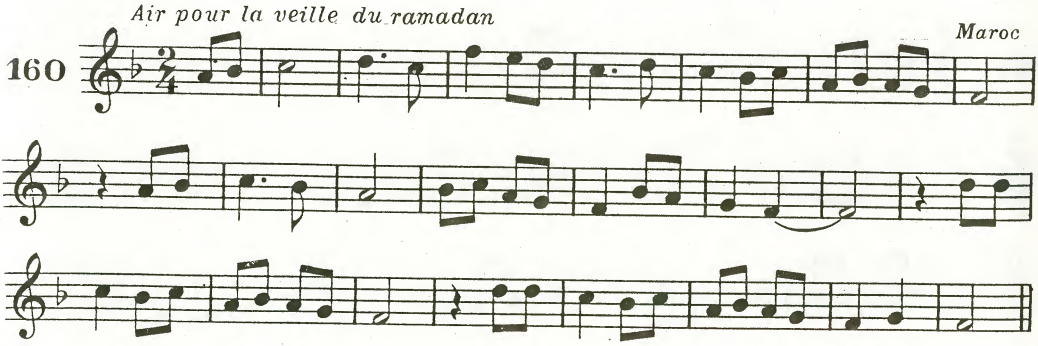
159



Air pour la veille du ramadan

Maroc

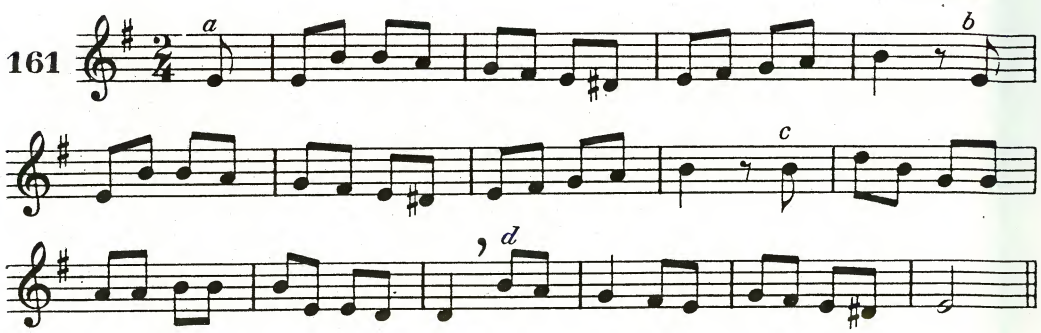
160



COMPLÉMENT

Angleterre

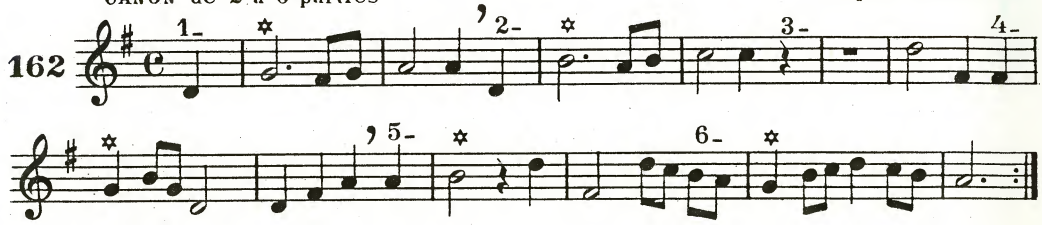
161



CANON de 2 à 6 parties

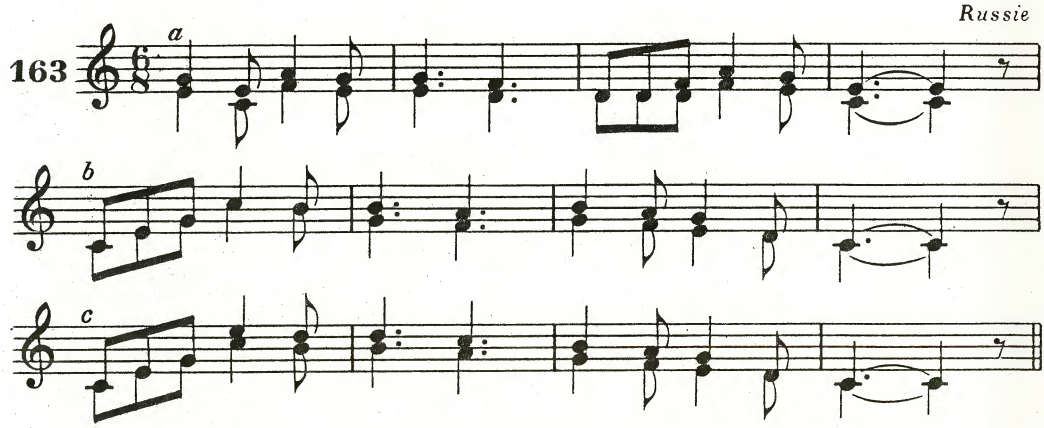
d'après HAYDN

162

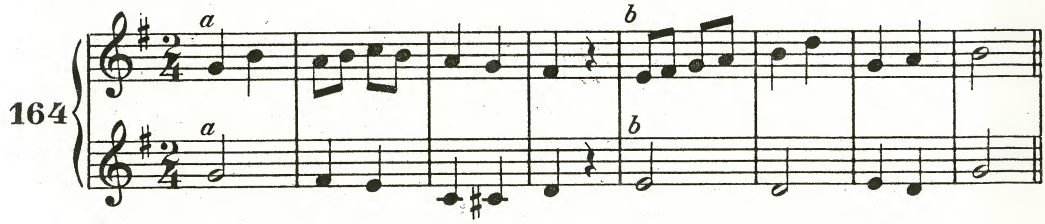


Russie

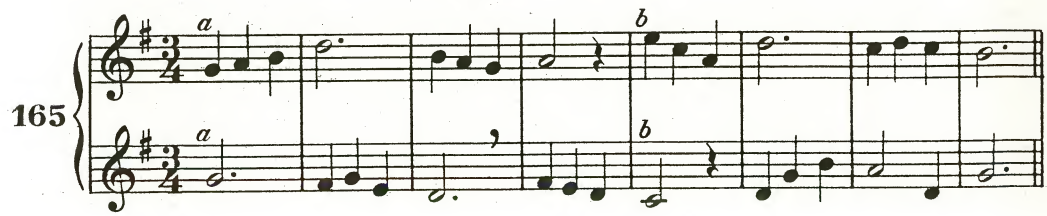
163



164



165



III - Histoire de la Musique

I. — VUE D'ENSEMBLE SUR LA PÉRIODE CLASSIQUE

(Voir gravure n° 4, p. 24.)

La période classique débute en France au XVIIe siècle avec LULLY, et s'étend jusqu'à la fin du XVIIIe.

Comme la littérature et les autres arts, la musique classique est soumise à des règles précises, dictées par la raison, la logique et le bon goût. Sa connaissance et son étude font d'ailleurs partie de la culture de « *l'honnête homme* ». Mais elle reste humaine, et lorsque BEETHOVEN écrit la *Symphonie pastorale*, en hommage à la nature qu'il aime, il précise : « Ce n'est pas un tableau : on y trouve, exprimées par des nuances particulières, les impressions que l'homme goûte à la campagne. »

Au cours de la période classique, les *formes* nées pendant la Renaissance s'affirment et se perfectionnent. C'est le cas du *ballet* (ex. : ballet du *Bourgeois gentilhomme*, de LULLY), de l'*opéra* (*Orphée*, de GLUCK), de l'*oratorio* (*le Messie*, de HAENDEL), de la *suite* (les *Suites* ou *Ordres*, de COUPERIN) et de la *fugue* (*Fugue en ut mineur*, de Jean-Sébastien BACH).

D'autres formes prennent naissance : la *sonate* (*Sonates* de Philippe-Emmanuel BACH), la *symphonie* (symphonie « *la Surprise* », de HAYDN), le *concerto* (*Concerto pour flûte et harpe*, de MOZART) et la *musique de chambre* (*Seize Quatuors*, de BEETHOVEN).

Les lois de l'*harmonie classique* sont codifiées par RAMEAU, aussi précises, aussi rigoureuses que la règle des trois unités (action, temps et lieu) dans la tragédie classique. Le *majeur* (ex. : do majeur) et le *mineur* (ex. : la mineur) éliminent les autres modes utilisés au Moyen Age dans le chant grégorien et parfois dans la chanson populaire ; leur suprématie va se maintenir jusqu'à la fin du XIXe siècle.

L'*orchestre*, enfin, gagne en importance et en possibilités, les instruments à vent venant se joindre aux cordes pour y jouer un rôle plus pittoresque.

Mais à la fin du XVIIIe siècle, à mesure qu'on approche de la Révolution française, à mesure qu'apparaissent les signes précurseurs du *Romantisme*, les compositeurs s'affranchissent peu à peu des règles et des formes de la période classique, cependant que BEETHOVEN, dès la fin du XVIIIe siècle, ouvre la voie aux romantiques grâce à une plus grande liberté dans l'expression des sentiments.

II. — L'OPÉRA AU XVIIe SIÈCLE

(Voir gravure n° 5, p. 22.)

MONTEVERDI (1567-1643), l'auteur d'*Orfeo*, avait donné à l'*opéra*, né en Italie, un tour personnel : l'expression vraie des sentiments, la peinture des personnages avaient pris le pas sur le côté spectacle.

13. — Manuscrit de J.-S. Bach

Dans sa jeunesse, J.-S. Bach étudie non seulement l'orgue et le clavicorde avec son frère Jean-Christophe, mais aussi le violon; son premier professeur est son père, Jean-Ambroise, violoniste à Eisenach.

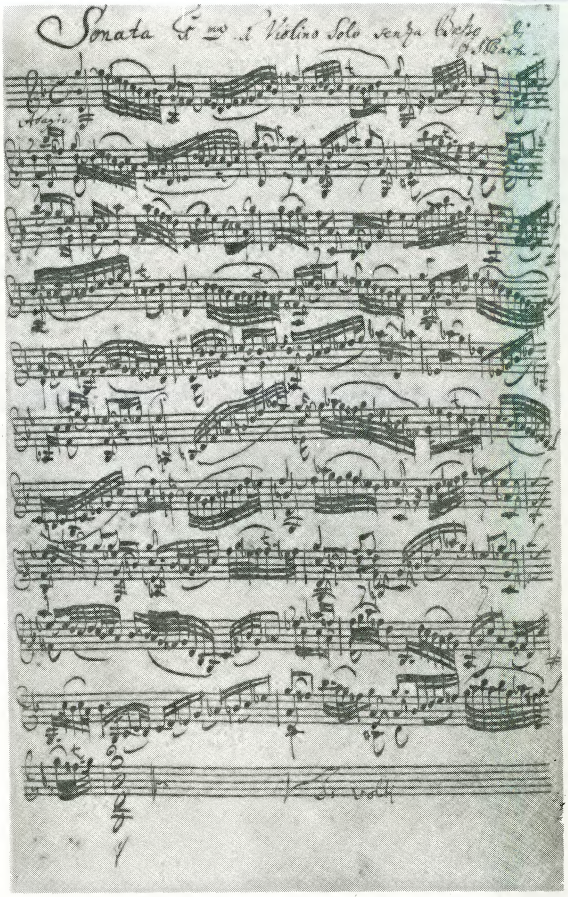
Il se montre lui-même si brillant violoniste qu'il entre en 1703 comme violon-solo à la chapelle du prince de Saxe, à Weimar; il y perfectionne encore sa technique.

En 1720, alors qu'il est Maître de chapelle à Cöthen, il écrit trois Sonates et trois Suites (ou Partitas) pour violon seul, après avoir entendu deux virtuoses, von Westhoff et Pisendel, de Dresde.

La première Sonate comprend un Adagio, une Fugue, une Sicilienne et un Presto. On voit que la forme classique de la Sonate n'est pas encore définitivement établie à l'époque de J.-S. Bach.

Le manuscrit ci-contre reproduit l'Adagio. La notation rythmique paraît compliquée; en réalité, Bach, à la manière des Italiens, indique chaque détail d'exécution, en particulier toutes les notes d'agrément. Mais on remarque cependant la netteté de l'écriture, expression graphique du souci de clarté, d'ordre et d'équilibre du compositeur.

PHOTO GIRAUDON-ALINARI.



14. — La Cantate

(Tableau de van Ostade [1610-1685])

Les pays du nord de l'Europe conservent leur goût pour le chant profane ou religieux accompagné d'instruments. Le peuple lui-même cultive ce genre de musique, forme rudimentaire de la Cantate, que les compositeurs allemands vont magnifier.

Violon et flûte traversière accompagnent ici la chanteuse, dans une scène d'intérieur peinte par le Hollandais van Ostade et qui ne manque ni de pittoresque, ni d'humour.

PHOTO GIRAUDON-ANDERSON.

15. — Mascarade et Menuet

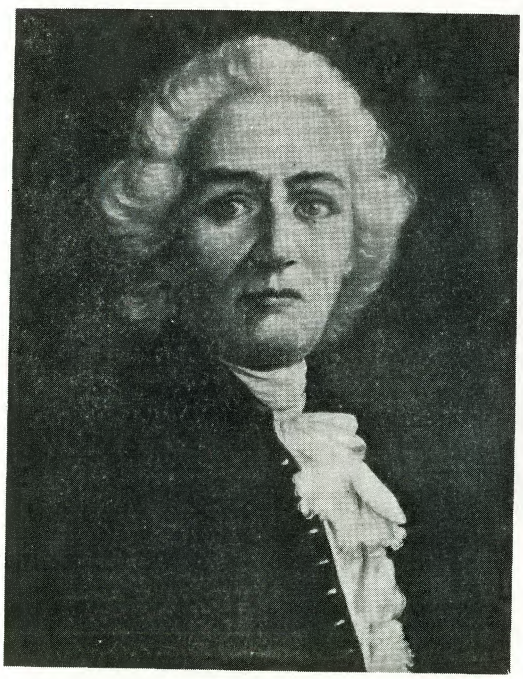
Les premières Mascarades sont des représentations données au XVIe *siècle à l'occasion des mariages princiers. Les décors sont somptueux; les acteurs portent des masques; ils chantent, dansent et jouent d'instruments à cordes pincées (guitare et luth), à cordes frottées (viole) et à vent (flûte à bec, hautbois, et même trombone).*

L'usage se maintient en Angleterre jusqu'au XVIIe *siècle. Les compositeurs, tels* Lawes (1596-1662), *organiste de Charles Ier, et* Locke (1632-1677) *écrivent pour les* Masques *de pittoresques partitions.*

Mais au début du XVIIe *siècle, la Mascarade n'est plus qu'un divertissement de plein air donné à l'occasion du Mardi gras. Celle qui est représentée ci-dessus s'accompagne d'un orchestre composé de violes et de flûtes. Au premier plan, des personnages masqués dansent un* Menuet. *Cette danse bien française, issue du* Branle *du Poitou, va devenir le troisième mouvement de la Sonate classique.*

Certains compositeurs se sont trouvés parfois dans la nécessité de participer à des Mascarades pour gagner leur vie. Tel fut le cas de Gluck.

PHOTO GIRAUDON-ALINARI.



16. — Gluck a Paris

C'est grâce à l'appui de son ancienne élève à Vienne, la dauphine Marie-Antoinette, que Gluck peut faire représenter Iphigénie en Aulide, *le 19 avril 1774, à l'Opéra de Paris.*

Le 2 août de la même année, Orphée *parait sur notre grande scène lyrique où il sera joué près de trois cents fois jusqu'en 1833. Les premières représentations obtiennent un succès considérable. Mlle de Lespinasse écrit à une de ses amies : « ...Je vous quittai hier par ménagement pour vous : j'étais si triste !... Je venais d'Orphée. Cette musique me rend folle: elle m'entraîne; je ne puis plus manquer un jour. Mon âme est avide de cette espèce de douleur... »*

Jean-Jacques Rousseau assiste à plusieurs représentations. Il dit : « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose... »

Lors de sa création à Vienne, le 5 octobre 1762, le rôle d'Orphée était tenu par un célèbre chanteur italien : Gaetano Guadini, doué d'une remarquable voix de contralto. Il est chanté depuis par une femme, la tessiture étant trop tendue pour un ténor.

PHOTO GIRAUDON-ALINARI.

Au XVIIe siècle, ses successeurs recherchent avant tout le plaisir des yeux et la *virtuosité* dans le chant ; c'est le règne des *décors* et des costumes somptueux, celui du « *bel canto* » et de la prépondérance de la voix du « *sopraniste* ». Celui-ci, après avoir chanté son air, demeure souvent sur la scène, y boit et mange sans se soucier de ses partenaires.

A Rome, MAZZOCHI (mort en 1665) et Luigi ROSSI (1598-1653) font triompher les opéras à grand spectacle, dits « *à machines* ». A Venise, où MONTEVERDI a formé de nombreux élèves, CAVALLI (1602-1676) écrit l'opéra « *Serse* » pour le mariage de Louis XIV, et « *Ercole Amante* » pour célébrer la Paix des Pyrénées. A Naples, Alessandro SCARLATTI (1660-1725) produit plus de cent opéras dans lesquels il utilise l'*air* à *da capo*, en trois parties, la troisième étant simplement la reprise de la première.

Partout ailleurs, l'opéra est en honneur. En Angleterre, on y introduit des *masques*, sortes de divertissements parlés et chantés, dans les tragédies de SHAKESPEARE. Henri PURCELL (1659-1695) n'écrit qu'un seul véritable opéra, *Didon et Enée*, avec un orchestre réduit.

En Allemagne, il existe un Opéra italien dans la plupart des grandes villes, avec une troupe italienne qui joue des drames lyriques dans la langue originale. Hambourg est une des rares villes où un théâtre, fondé en 1678 par des bourgeois, présente des opéras allemands. SCHUTZ (1585-1672) et KEISER (1674-1739) délaissent le « bel canto ».

En France, les comédiens italiens, introduits par Catherine de Médicis — originaire de Florence — possèdent l'hôtel de Bourgogne. Mais à la mort de Mazarin, les *pastorales* de CAMBERT (1628-1677), dont le livret est en français, remplacent peu à peu les opéras italiens. En 1669, CAMBERT obtient le privilège des *Académies d'opéra*. Il se retire finalement en Angleterre, où il devient le musicien de Charles II.

Il appartient alors à LULLY de jeter les bases de l'opéra français.

III. — LULLY

Jean-Baptiste LULLY est né à Florence le 29 novembre 1632. Il y apprend à jouer de la guitare, puis du violon et figure sur les tréteaux des foires. Au carnaval de 1646, il est remarqué par le chevalier de Guise. Celui-ci le présente à Mademoiselle d'Orléans, sa cousine, qui l'avait prié de lui ramener « quelque petit Italien, s'il en rencontrait de joli ».

Mademoiselle lui fait donner des leçons d'écriture musicale, de clavecin et d'orgue. Ayant dansé dans le « *Ballet de la nuit* », en 1653, il devient « *compositeur de la Cour* ». Il est nommé, en 1661, « Surintendant de la Musique de la Chambre du Roy » et prend alors la nationalité française ; d'où l'orthographe française de son nom, qu'il adopte désormais. En 1672, Louis XIV lui confie la direction de l'Opéra. Il meurt à Paris le 22 mars 1687.

Petit de taille, laid de visage, négligé de mise, intéressé et de caractère difficile, il déplaît à tous ceux qui l'approchent. Boileau le traite de « coquin ténébreux ». Mais on le craint, et Louvois l'appelle en public « mon confrère ».

Autant par goût du spectacle que pour plaire au roi qui le protège, il écrit des *ballets de scènes* (découpés en scènes), qui ont l'avantage de présenter une certaine *unité d'action* par rapport aux ballets de cour. Louis XIV crée, à l'intention de ces ballets, l'*Académie de danse* où se forment les meilleurs danseurs de l'époque. Le *Bourgeois Gentilhomme* de Molière est prétexte à des ballets si célèbres qu'on en chante les airs à Paris comme à Versailles.

Lully écrit quelques œuvres religieuses : « Il y eut un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes », dit Mme de Sévigné. Mais les *opéras* forment la partie la plus importante de son œuvre. Il en produit un par an : après *Cadmus et Hermione* (1673), viennent *Alceste* (1674), *Persée*, *Amadis* (1684), *Armide*. Spectacles qui font dire à La Bruyère : « Le propre de l'opéra est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un pareil enchantement. »

L'opéra de Lully comporte généralement cinq actes précédés d'une *Ouverture* et d'un Prologue qui est parfois un compliment à l'adresse du Roi-Soleil. Chaque acte comprend des *airs* accompagnés par l'orchestre, des *ensembles vocaux* (duos, chœurs, etc.), des *ballets* et des *danses* (menuets, gavottes), et des *morceaux d'orchestre*. Le *récitatif* sert à relier entre eux ces différents éléments ; celui de Lully est essentiellement basé sur la déclamation française dont il sait admirablement saisir le rythme. Au besoin, il va entendre la Champmeslé, célèbre actrice qui joue à la Comédie-Française.

Ses *airs* expriment des sentiments, et l'*orchestre*, où dominent les violons, en souligne déjà le pathétique.

Lully est le musicien de Versailles ; au même titre que Racine, Molière ou La Fontaine, il représente le *Siècle de Louis XIV*.

IV. — **LA SUITE**

De toutes les formes musicales qui s'épanouissent au XVIIe siècle, la *suite* a l'origine la plus ancienne. Dès le XIIIe siècle, les danses sont groupées pour les voix d'abord, puis transcrites pour les instruments : le luth à la cour de Bourgogne ; la flûte et le tambourin en Provence et en Italie ; le virginal en Angleterre. On appelle *transcriptions* les pièces jouées qui étaient primitivement chantées.

En France, pendant la période de la Renaissance, la danse prend de plus en plus d'importance dans les *divertissements de cour*, les *bals* et les *mascarades ;* on y mêle en une Suite les *danses populaires* (bourrée, rigodon ou gavotte) et les *danses nobles* (*Pavane d'Italie ; Estampie* et *Follia d'Espagne ; Allemande ; Menuet français* et *Passepied*).

La *Suite* prend sa forme définitive avec les compositeurs allemands FROBERGER (mort en 1667) et PEZEL (1639-1694) ; elle est alors soumise aux règles de la *symétrie*, faisant alterner les mouvements lents et vifs qui se trouvent écrits dans la *même tonalité* (*Suites en ré, en si mineur*, par exemple). D'autre part, chaque pièce de la Suite passe de la tonalité initiale (*ré*) au ton de la dominante (*la*) grâce à une *modulation* facile, dite « à la dominante ».

Bientôt, certains mouvements vont prendre le pas sur les autres, notamment l'*allemande*, marche solennelle à 4/4 ; la *courante*, d'origine française et le plus souvent à trois temps ; la *sarabande* espagnole à trois temps ; la *gigue* anglaise à temps ternaires très rapides. Puis le *menuet* français vient s'intercaler entre l'allemande et la gigue, apportant à la Suite son élégance et son charme ; témoignage du rayonnement politique, intellectuel et artistique de la France pendant la période classique. Certaines danses sont répétées plusieurs fois, ce qui constitue des *doubles*. La *Suite* de Hændel où se trouve l'*Harmonieux forgeron* présente plusieurs doubles.

En Allemagne, au XVIIIe siècle, les compositeurs de Suites sont KUHNAU (1660-1722) et Jean-Sébastien BACH qui leur donne parfois le nom de *partitas*. En Italie, où brille le compositeur Domenico SCARLATTI (1685-1757), elles portent le nom de *sonates*.

En France, COUPERIN adopte le nom d'*Ordres* pour ses Suites destinées au clavecin. Plus tard, RAMEAU modifie l'ordre des mouvements et place le menuet le plus souvent au début ; les *Suites en mi* et *en ré*, écrites en 1724, comprennent des pièces descriptives tels le rondeau *les Niais de Sologne* et *les Cyclopes*.

Au milieu du XVIIIe siècle, la Suite fait place à la *Sonate classique*, qui en est issue.

V. — COUPERIN

(Voir gravure n° 6, p. 35.)

François COUPERIN, dit LE GRAND (1668-1733), est le représentant le plus illustre d'une famille de musiciens de ce nom. Il n'est pas rare, en effet, de trouver aux XVIIe et XVIIIe siècle de telles familles qui comprennent des instrumentistes de talent et des compositeurs. Tel est aussi le cas des SCARLATTI et des BACH.

Après avoir étudié l'orgue avec son père Charles Couperin (1638-1679), François Couperin est attaché à la chapelle du roi Louis XIV dont il devient aussi le claveciniste. C'est pour Louis XIV qu'il écrit les premiers *Concerts royaux*, publiés en 1722. Les dernières années de sa vie sont consacrées surtout à la composition d'œuvres pour le clavecin.

C'est un homme simple, un artiste minutieux, qui précise avec soin la manière d'interpréter ses œuvres ; un professeur consciencieux qui écrit un remarquable *Traité de l'Art de toucher le clavecin*.

Son œuvre pour cet instrument comprend *quatre Livres*, dont les compositions révèlent avant tout le souci de la recherche dans les accords et le pittoresque. Il brosse de gracieux *portraits* musicaux qui font penser aux pastels de Quentin de La Tour : *Sœur Monique*, *la Tendre Nanette* ; et d'autres qui s'apparentent plutôt aux *Caractères* de La Bruyère : *la Distraite*, *l'Ingénue*. Presque toutes ces pièces sont en forme de *rondo* et comprennent, comme le rondeau chanté, un *refrain* et des *couplets*.

Les *Goûts réunis* font partie des concerts royaux, ou concerts pour la Chambre du Roi ; on y retrouve la même recherche du pittoresque que dans les pièces pour clavecin ; mais l'écriture en est plus savante, et le style plus solennel.

L'œuvre religieuse de Couperin comprend un certain nombre de *motets*, et les *3 leçons de Ténèbres*, écrites pour le couvent des religieuses de Longchamp.

La musique de Couperin, avec sa préciosité, sa minutie, sa grâce, est bien faite pour la société à laquelle elle est destinée. Mais elle établit aussi un juste équilibre entre le style français et le style italien, sans prendre parti pour l'un ou l'autre. Dans la préface des *Goûts réunis*, l'auteur précise d'ailleurs : « J'ay toujours estimé les choses qui le méritaient, sans acception d'auteur, ni de nation... »

VI. — LE VIOLON, LE QUATUOR A CORDES LA MUSIQUE DE CHAMBRE, LE CONCERTO

(Voir gravures nos 7 et 8, p. 36.)

Au XVIIe siècle, on constate la prédilection de chaque pays pour un instrument particulier : en France, pour le clavecin ; en Allemagne, pour l'orgue ; en Italie, la préférence va au *violon*, auquel les célèbres *luthiers* de Crémone, GUARNERIUS, AMATI et STRADIVARIUS ont donné l'aspect élégant et le timbre si riche qu'il a conservés aujourd'hui.

Le violon prend place dans la plupart des ensembles, et notamment dans les *sonates d'église* (*da chiesa*) qui font alterner quatre mouvements lents et vifs (lent ou grave - vif - lent - vif) comme dans la suite, et les *sonates de chambre* (*da camera*), dans lesquelles les quatre mouvements sont l'allemande, la courante, la sarabande et la gigue.

CORELLI (1653-1713) est l'auteur de douze remarquables sonates pour violon, et VIVALDI (1678-1741) le compositeur de nombreux concertos, dont l'*Estravagante* et *les Saisons* parmi les plus célèbres.

L'école *française* de violon est moins riche en compositeurs et en virtuoses que l'école italienne ; la plupart font partie de la « *Grande bande des violons du Roy* », chargée de donner des concerts de chambre à Versailles. LECLAIR (1697-1764) conserve la forme de la sonate italienne, mais il est bien français par ses phrases mélodiques et une virtuosité de bon aloi qui demeure toujours au service de l'expression.

Le *quatuor à cordes*, composé de deux violons, d'un violon *alto* (accordé une quinte au-dessous du violon) et d'un *violoncelle* (une octave au-dessous de l'alto), est né des associations de *violes* qui se constituent dès le XVIe siècle en France. Le quatuor à cordes s'affirme en Allemagne, à Mannheim notamment où STAMITZ (1717-1757) et RICHTER (1709-1789) en font le cadre définitif dans lequel les classiques vont enfermer avec concision leur pensée.

Le quatuor à cordes fait partie de la *musique de chambre ;* celle-ci peut grouper de deux à dix instruments, rarement plus ; elle prend les noms de *duo* (deux instruments), *trio* (trois instruments), *quatuor quintette, sextuor, septuor,* d'après le nombre d'instruments qu'elle réunit. Au XVIIe siècle, la musique de chambre du roi s'oppose à la « *musique d'écurie* », qui réunit surtout les instruments à vent en cuivre, les fifres, les tambours et les timbales, et qui est chargée de jouer en plein air et d'accompagner le roi dans ses chasses et à la guerre.

Le *violon*, considéré comme l'instrument soliste par excellence, est aussi à l'origine du *concerto grosso*, qui groupe deux ensembles de musique de chambre : un petit nombre de *solistes* formant le *concertino*, qu'accompagne la masse sonore appelée *ripieno*.

Tous les compositeurs italiens, français, allemands composent au XVIIIe siècle des concertos grossos ; c'est le cas de CORELLI, VITALI, LECLAIR, TELEMANN, de J.-S. BACH et de HAENDEL.

Mais peu à peu, le concertino voit diminuer le nombre de ses solistes ; il se trouve bientôt réduit à *un seul*, rarement *deux*. A la fin du XVIIIe siècle, le concerto grosso fait ainsi place au *concerto classique*, où l'instrument soliste (*solo*), qui peut être un violon, un clavecin, un orgue, une flûte, etc., *dialogue* avec l'orchestre d'*accompagnement*, tout en se réservant pour lui seul les *cadences*, ordinairement placées juste avant la fin des premier et troisième mouvement.

VII. — **LE CLAVECIN**

(Voir gravures n°s 9 et 10, p. 49.)

Trois instruments à cordes pincées ou frappées, et munis d'un clavier, sont en usage aux XVIIe et XVIIIe siècle : le *clavecin*, dont le *sautereau*, en plume ou en métal, pince les cordes ; l'*épinette*, petit clavecin dont la pratique est réservée surtout aux débutants ; et le *clavicorde*, qui a trois octaves et qui est capable de faire des nuances et des tenues de notes.

Lorsqu'en 1711, le facteur de piano CHRISTOFORI remplace le sautereau du clavecin par un *marteau* qui *frappe* les cordes, il crée ainsi le *pianoforte* qui deviendra le piano au XIXe siècle.

Un des premiers clavecinistes italiens est FRESCOBALDI (1583-1643) qui écrit pour l'instrument des *toccatas* et des *canzones*. Alessandro SCARLATTI, et surtout son fils, Domenico SCARLATTI, com-

posent de très nombreuses pièces pour clavecin. Les *sonates* de ce dernier sont célèbres par leur inspiration sans cesse renouvelée et leur écriture pleine de fantaisie ; telle est la *Fugue du chat*. ALBERTI (1710-1740) utilise, pour la main gauche qui accompagne le chant à la main droite, des accords en *arpèges* (notes qui se suivent au lieu de se superposer) : c'est la *basse d'Alberti* qui va devenir un procédé facile et courant pour accompagner une mélodie.

Après avoir utilisé le luth et le virginal, pour lesquels ont écrit GIBBONS et LOCKE (1632-1677), l'Angleterre adopte le clavecin vers la fin du XVIIe siècle. PURCELL lui destine un recueil de pièces, les « *lessons* », écrites dans le style italien, avec de nombreuses notes d'agrément et fioritures.

En France, au début du XVIIe siècle, l'écriture pour le clavecin est la même que pour le luth. Dans les œuvres de CHAMPION DE CHAMBONNIÈRES (1602-1672) abondent les mouvements de danse, pavanes et courantes notamment. Michel DELALANDE (1657-1726) a un style plus savant que Chambonnières.

Après COUPERIN LE GRAND, maître dans l'art d'écrire pour le clavecin, il faut attendre RAMEAU pour avoir en France un compositeur qui puisse rivaliser avec les meilleurs clavecinistes de l'école italienne.

VIII. — **RAMEAU**

C'est à Dijon, le 25 septembre 1683, qu'est né Jean-Philippe RAMEAU. Son père, organiste, lui donne ses premières leçons de musique et lui confie tout jeune l'instrument dont il a la charge. En 1701, Rameau va en Italie, mais il ne prend aucun intérêt à la musique italienne, dont il n'apprécie guère le style très orné.

En 1723, après avoir été organiste à Clermont-Ferrand, il se fixe à Paris où il fait représenter des « *divertissements* » à l'occasion de la célèbre foire Saint-Germain. Le marquis DE LA POUPLINIÈRE le prend comme directeur de sa musique et, dans le domaine de Poissy où sont invitées les personnalités musicales et littéraires de l'époque, Rameau rencontre Voltaire et l'abbé Pellegrin qui vont tous deux lui fournir des livrets d'opéras. Après la représentation de la *Princesse de Navarre*, jouée à l'occasion du mariage du Dauphin, Rameau est nommé compositeur de la Chambre du roi.

La *Querelle des Bouffons*, provoquée par la représentation de la « *Serva Padrona* » de PERGOLÈSE, l'oppose aux *Encyclopédistes* et lui donne l'occasion de défendre avec vigueur la musique française. Il meurt le 22 septembre 1764.

Jusqu'à l'âge de quarante ans, Rameau donne l'impression d'être un fantaisiste, allant de ville en ville. En fait s'élaborent déjà en lui les principes de son art, qui vont être fixés dans son *Traité d'harmonie*. C'est un esprit clair, logique, ne craignant pas de revenir sur ses opinions quand les événements les contredisent. Il se présente égale-

ment comme un redoutable polémiste dans sa querelle avec les Encyclopédistes. Il leur tient tête et réussit à imposer au public le style français.

Ses premières œuvres sont écrites pour le clavecin ; ce sont des Suites de pièces, d'abord en forme de danses, puis aux titres évocateurs : les *Tendres Plaintes*, les *Cyclopes*, la *Boiteuse*.

Son œuvre dramatique est importante et comprend des tragédies musicales : *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737) ; des opéras-ballets : les *Indes galantes* (1735), le *Temple de la Gloire*, dont le livret est de Voltaire ; des comédies-ballets et des ballets : la *Princesse de Navarre* (1745), sur un livret de Voltaire également.

Rameau se défend d'innover : « Je tâche d'imiter Lully, écrit-il, non en copiste servile, mais en prenant comme lui la belle et simple nature pour modèle. » Sa déclamation lyrique reste soumise sans réserve aux sentiments exprimés par les personnages. Son *orchestre* est plus nourri que celui de Lully.

Grâce à Rameau, l'opéra français retrouve sa place dans le monde musical de l'époque. Son œuvre appartient non seulement à notre patrimoine national, mais encore, par sa grandeur, par sa beauté, au drame lyrique universel.

IX. — **HAENDEL**

(Voir gravure n° 11, p. 50.)

Haendel est né à Halle, dans la province de Saxe, le 23 février 1685. Il préfère s'adonner à la musique qu'à l'étude du droit auquel son père le destine. A dix-huit ans, Hændel se fixe à Hambourg comme violoniste et claveciniste du théâtre. En 1704, il écrit une *Passion* et deux opéras. Puis il va se perfectionner dans le style italien à Venise où il fait représenter un opéra, *Agrippine*.

En 1710, il s'établit en Angleterre et, après l'exécution de *Water-Music*, il devient le protégé du roi. Il dirige d'abord la « Royal Academy of Music », puis se consacre exclusivement, dès 1740, à la composition d'*oratorios*. Il meurt le 13 avril 1759 à Londres, et il est inhumé à Westminster, à côté de Purcell.

Si Hændel est craint à cause de son caractère autoritaire, par contre tous ses contemporains louent son esprit de charité : il offre ses droits sur le *Messie* à un hôpital. Il possède un don prodigieux d'assimilation, s'intéresse aux autres arts, notamment à la peinture. Travailleur opiniâtre, il compose même dans les moments les plus difficiles de sa vie.

Dans les *oratorios*, Hændel donne la mesure de son génie. Il en écrit seize, dont les plus célèbres sont *Israël en Egypte* (1738), où l'élément pittoresque est présent à chaque page ; le *Messie* (1741), grandiose épopée ; *Judas Macchabée* (1746), vaste fresque historique composée en l'honneur du duc de Cumberland ; enfin, le dernier,

Jephté (1751), dont le sujet — un père qui veut arracher sa fille à la mort — est particulièrement émouvant.

Ses œuvres pour *orchestre* sont surtout destinées aux concerts en plein air. *Water-Music* est donnée à l'occasion d'une promenade sur la Tamise du roi George Ier, le 17 juillet 1717.

L'œuvre de Hændel est une synthèse des différents styles allemand, italien et français ; elle a le caractère d'une libre inspiration spontanée, limpide, moulée dans une forme classique : « Il est notre maître à tous », dira de lui Haydn.

X. — L'ORGUE ET LES ORGANISTES - LA FUGUE

L'usage de l'*orgue* à l'église est né de la nécessité de faire accompagner les chants religieux par un instrument à *sons fixes* suffisamment puissant ; c'est à ce titre qu'il fut recommandé par le Concile de Trente (1545-1563). Au XVIe siècle, le but des facteurs d'orgue est déjà d'imiter les timbres des différents instruments et jusqu'à des chants d'oiseaux ; ainsi, à Rouen, l'instrument offre entre autres « cymbales, clairons, tambour suisse et rossignolet ».

Au XVIIe siècle, l'orgue est non seulement un instrument liturgique destiné à soutenir les voix, mais encore un instrument de concert grâce auquel l'organiste fait apprécier sa virtuosité. Les pièces sont alors improvisées ; puis elles deviennent des *ricercari* utilisant le *style fugué*, c'est-à-dire l'entrée de la mélodie principale à plusieurs reprises et avec des retards, comme dans le canon chanté. La *Fantaisie*, ou *caprice*, est plus libre ; tandis que la *canzone*, avec ses deux *thèmes*, est plus savamment construite ; elle deviendra d'ailleurs la *sonate* d'orgue. Le *prélude* précède les chants religieux et prend parfois le nom de *toccata*. Enfin, certains rythmes de danses, tels ceux de la *chaconne* et de la *sarabande*, sont utilisés dans les compositions pour orgue.

Les compositeurs *italiens* écrivent des *ricercari* et des *canzones*. Les œuvres de Giovanni GABRIELI (XVIe siècle) et de FRESCOBALDI font preuve d'une connaissance approfondie de l'écriture musicale.

En Espagne, CABANILLES (1644-1712), utilise beaucoup la variation (thème modifié plusieurs fois) dans ses *Toccatas*.

En Angleterre, où la facture de l'orgue ne progresse pas aussi rapidement que dans les autres pays, GIBBONS écrit pour l'instrument comme pour le virginal. Mais les *anthems* et les *sonates* de PURCELL, organiste de l'abbaye de Westminster, sont d'une étonnante richesse d'écriture.

Le premier grand organiste français est TITELOUZE (1563-1633), de Rouen ; il use habilement des dissonances. COUPERIN LE GRAND compose beaucoup pour l'orgue, tandis que son contemporain MARCHAND est un habile improvisateur. Enfin, CLÉRAMBAULT (1676-1749) écrit dans le style recherché des Italiens, tandis que d'AQUIN (1694-1772) compose de délicieux *Noëls* sur des thèmes populaires.

En Allemagne, les compositeurs utilisent la *fugue*, bâtie sur un seul *thème*, ou *sujet*, suivi de sa *réponse*. Après l'*exposition*, où le sujet passe par toutes les parties (ou *voix*), le thème est développé (*divertissement*) puis repris de façon plus serrée dans la *stretto* qui suit. Une *pédale* de tonique ou de dominante précède la fin, ou *coda*. Cette forme est le triomphe de la logique dans la construction et le développement. J.-S. Bach la portera à son apogée.

XI. — **Jean-Sébastien BACH**

(Voir gravures nos 12, p. 50 ; 13 et 14, p. 63.)

Jean-Sébastien BACH est né à Eisenach, en Thuringe, le 21 mars 1685 ; il appartient à une lignée de musiciens, amateurs ou professionnels, dont le plus célèbre est Jean BACH (1604-1673), son grand-oncle, organiste et compositeur à Erfurt.

A la mort de son père en 1695, J.-S. Bach est recueilli par son frère Jean-Christophe, qui lui apprend le clavicorde. En 1703, il est violon-solo et organiste chez le prince de Saxe, à Weimar. Là, des concerts de musique de chambre le familiarisent avec le style italien. En 1717, il va à Cöthen où il écrit les célèbres *Concertos brandebourgeois*. En 1723, il est nommé Cantor de l'école Saint-Thomas de Leipzig ; il y compose la plupart de ses grandes œuvres. Survenue le 30 juillet 1750, alors qu'il est devenu aveugle, sa mort passe inaperçue. Ce n'est qu'en 1894 qu'on retrouve sa sépulture à Saint-Jean de Leipzig.

Des nombreux portraits qui le représentent se dégage une force opiniâtre, tempérée par une évidente bonhomie. « J'ai été dans l'obligation de travailler, dit-il, et celui qui travaillera autant que moi réussira aussi bien... » La droiture d'une vie exemplaire, son amour de la patrie et de la famille, sa foi solide et sereine en font une personnalité particulièrement admirable.

Son œuvre est si considérable qu'il a fallu cinquante ans à l'Association J.-S. Bach, créée en 1850, pour l'éditer. Ses fonctions d'organiste et de Cantor le font se consacrer d'abord à la musique religieuse : les *Cantates*, le *Magnificat* (1723), la *Passion selon saint Jean* et la *Passion selon saint Matthieu*. Dans les Passions — il en a écrit quatre, mais deux se sont perdues — les *chorals* expriment les sentiments de la foule, tandis que les *récitatifs* de l'Evangéliste suivent le fil conducteur de l'action. Si les Passions, si la plupart des *cantates* — fort nombreuses puisqu'il en a écrit pendant six ans une pour chaque dimanche — sont en *langue allemande*, par contre le *Magnificat* utilise le *latin ;* en dix *versets*, Bach y chante la joie de la fête de la Nativité. La *Messe en si mineur* n'a ni récitatifs ni chorals.

Pour l'*orchestre*, Bach écrit quatre *Suites* où abondent les rythmes de danses. Les six *Concertos brandebourgeois* sont bâtis dans la forme du concerto grosso. Ses compositions pour *instrument seul* (orgue, clavecin, violon, violoncelle, etc.) sont fort nombreuses. Pour l'*orgue*,

il écrit des *Chorals*, sortes de commentaires musicaux précédant un cantique chanté par les fidèles, aux harmonies simples et larges. Ses *Préludes*, *Fantaisies*, *Toccatas* précédant les admirables *Fugues*, allient la science la plus profonde à la liberté la plus grande. Dans la *Grande Passacaille*, Bach n'utilise pas moins de vingt variations différentes du même thème.

Au *clavecin*, il destine le *Clavecin bien tempéré*. Excellent violoniste, il écrit six *Sonates* ou *Partitas* pour *violon* seul, où figure la difficile et brillante *Chaconne*.

Son testament musical, l'*Art de la Fugue*, résume les connaissances techniques de Bach, mais la sensibilité y est toujours présente.

Son œuvre est grandiose, géniale. Elle demeure cependant humaine, ce qui explique sa popularité. « La musique doit à Bach, a dit SCHUMANN, autant qu'une religion doit à son fondateur. »

XII. — LA SONATE CLASSIQUE

(Voir gravure n° 15, p. 64.)

Les premières œuvres instrumentales portent le nom de *canzones*. Mais dès que s'organise la musique destinée aux instruments, le terme « *sonate* » s'applique à tout morceau destiné à être *sonné*, c'est-à-dire joué. Il s'oppose au terme « *cantate* », morceau où interviennent les voix.

C'est en Italie qu'apparaît pour la première fois ce mot de sonate. A CORELLI, on doit les premières *Sonates en trio* pour trois instruments (violons ou flûtes, et basse de clavecin), bâties en quatre mouvements (lent-vif-lent-vif) qui resteront ceux de la *sonata d'église* (sonata da chiesa).

En 1700, Corelli fait paraître des *sonates de chambre* (da camera) qui n'ont que trois *mouvements* (vif-lent-vif), portant encore le nom des danses de la *suite* : courante, sarabande, baletto.

En Angleterre, PURCELL écrit des sonates pour deux violons et *basse chiffrée* (les accords sont indiqués par des chiffres à la basse), ou pour quatre instruments. La « *Golden sonata* » est la plus célèbre.

En Allemagne, J.-S. Bach écrit encore des sonates dans la forme de la suite. Mais son fils Philippe-Emmanuel Bach utilise systématiquement la *forme* de la *sonate classique*.

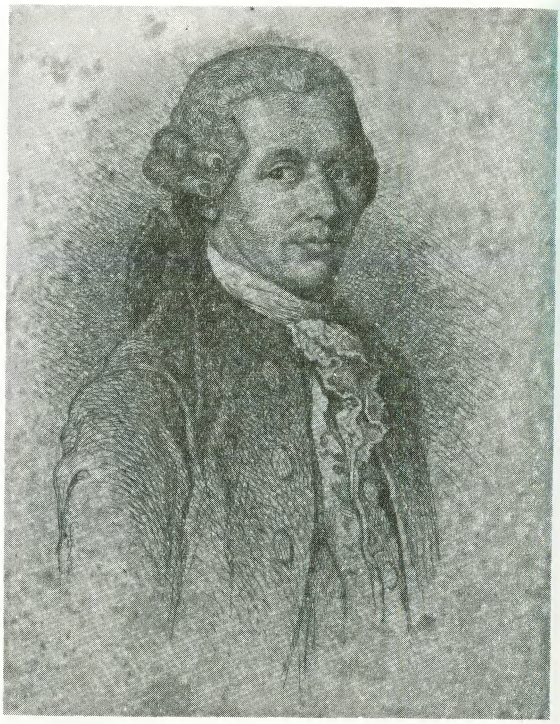
Cette forme-sonate présente *quatre mouvements*, tous écrits, en principe, dans le *même ton*, et généralement dans cet ordre :

1° Un *allegro* en trois parties :

a) *Exposition* des deux thèmes ; le deuxième modulant ;

b) *Partie centrale*, où les deux thèmes sont *développés* ;

c) *Réexposition*, qui se termine dans le *ton initial*.



17. — Joseph Haydn

La gravure représente Haydn à l'époque où il devient maître de chapelle et chef d'orchestre des Esterhazi, qui habitent une luxueuse demeure à Esterhaz, au bord du lac de Neusiedel (Autriche).

Comme tout compositeur attaché à la cour d'un prince, il doit non seulement composer, jouer de l'orgue et diriger les instrumentistes et les chanteurs, mais encore veiller aux détails de la vie matérielle de ses musiciens.

Il porte livrée comme eux. Cette sorte de domesticité lui permet de composer à l'abri des soucis d'argent, mais lui ôte toute liberté.

Mozart sera l'un des premiers à rompre avec cette servitude sociale des compositeurs.

Gravure du XVIIIe siècle.

18. — Mozart, enfant, au clavecin

Conduits par leur père Léopold, qui se fait leur impresario, Wolfgang Mozart et sa sœur Nannerl se font entendre dès 1762 à Munich. Puis ce sont des tournées dans les grandes villes d'Autriche, d'Allemagne et de Belgique, avant d'atteindre Paris où ils arrivent le 18 novembre de la même année.

Les enfants sont logés à l'Hôtel de Beauvais chez l'ambassadeur de Bavière; puis dans une auberge, rue Traversière (aujourd'hui 8, rue Molière). Le philosophe Grimm les fait jouer au Temple devant le prince de Conti, puis à Versailles, où ils sont présentés au Grand Souper du roi.

C'est à l'Hôtel de Beauvais que Mozart compose quatre Sonates pour violon et clavecin.

19. — ROUGET DE LISLE CHANTANT LA MARSEILLAISE
(Tableau de Pils, Louvre, Paris)

Dans la nuit du 24 au 25 avril 1792, un officier d'un régiment du génie en garnison à Strasbourg, ROUGET DE LISLE, *compose un hymne qu'il intitule* Chant de Guerre de l'Armée du Rhin. *Il le chante devant le maire de la ville,* DIÉTRICH, *et quelques-uns de ses camarades. (Le tableau ci-dessus évoque cette scène dont certains historiens contestent d'ailleurs l'authenticité.)*

« Ce fut comme un éclair du ciel, écrit Michelet. Tout ce monde fut saisi, ravi... Tous le savaient, tous le chantèrent. Tout Strasbourg, toute la France... »

Un bataillon de Fédérés marseillais le fait connaître à Paris, et l'hymne, devenu la Marseillaise, *se répand parmi les armées de la Révolution. Un général demande à la Convention « ...un renfort de mille hommes, ou un exemplaire de la* Marseillaise *»... Un autre écrit, après une victoire : « ...J'ai gagné : la* Marseillaise *commandait avec moi... »*

La Marseillaise *est devenue le symbole de la lutte pour la liberté.*

PHOTO GIRAUDON.

2° Un *andante*, qui a *un seul thème* exposé, développé, puis réexposé. On le dit de *forme-lied*.

3° Un *menuet*, coupé de sa reprise par un *trio*, qui est un deuxième menuet.

4° Un *finale*, souvent en forme de rondo, comprenant un *thème* principal ou *refrain*, et des *couplets différents*.

Cette *coupe* de la *sonate classique* s'étend par la suite à la *symphonie*, au *concerto* et à la *musique de chambre*.

XIII. — GLUCK

(Voir gravure n° 16, p. 64.)

GLUCK est né le 2 juillet 1714 dans le Haut-Palatinat, où son père est garde forestier. Aîné de six enfants, il doit partir à Prague et gagner sa vie en donnant des leçons de musique, en jouant dans les mascarades et les sérénades, et en faisant danser les paysans les jours de foire. Il rencontre à Vienne le comte METZI, qui fait de lui son musicien et l'emmène à Milan où Gluck reçoit des conseils de SAMMARTINI, maître de chapelle. Ses premiers opéras lui assurent le succès et la fortune ; il devient l'un des maîtres incontestés de l'*opéra italien*.

Mais un échec l'amène à abandonner le style italien qu'il avait adopté, et sa rencontre vers 1761 avec un diplomate érudit, CALZABIGI, lui permet de mettre au clair ses idées sur la réforme de l'opéra ; il se décide alors à en éliminer tout ce qu'il juge artificiel ou inutile, et compose *Orphée*, qui est joué à Vienne.

Après *Alceste*, qu'il fait précéder d'une adresse au duc de Toscane dans laquelle il s'explique sur ses intentions, il vient à Paris avec *Iphigénie en Aulide*, qui est joué à l'Opéra grâce à l'appui de son ancienne élève, la reine Marie-Antoinette. Dès lors, il compose à Paris, ne revenant qu'en 1780 à Vienne où il meurt le 15 novembre 1787.

Comme Rameau, Gluck a longuement réfléchi sur les problèmes que posent les représentations des drames lyriques. Faisant montre de beaucoup d'habileté pour faire jouer ses œuvres, il devient comme Rameau un âpre polémiste quand il défend ses ouvrages.

De sa rencontre avec CALZABIGI datent ses chefs-d'œuvre : *Orphée* (1762) offre encore quelques points communs avec le style italien, mais le sentiment anime certaines pages célèbres, comme l'air *J'ai perdu mon Eurydice*. *Alceste* est d'une plus grande unité. *Iphigénie en Aulide* (1774) est un drame psychologique, avec des personnages qu'on croirait empruntés aux tragédies de Racine. *Armide* (1777) est avant tout la peinture du seul personnage de l'enchanteresse, qui hésite entre l'amour et la vengeance. Dans *Iphigénie en Tauride* (1779), les ballets disparaissent et la concision est de règle.

L'opéra de Gluck soumet tous ses éléments, airs, récitatifs, chœur et orchestre à la règle d'or des auteurs classiques. En tête du livret d'*Alceste*, il rappelle ces vers d'Horace : « Que toute chose ait de l'unité et de la simplicité. »

Mais bien que ses personnages appartiennent à la mythologie, ils sont avant tout des hommes. C'est pour cette raison que l'œuvre de Gluck demeure actuelle, comme il l'a lui-même prévu : « J'affirme qu'*Alceste* plaira également dans deux cents ans, si la langue ne change point ; et ma raison est que j'en ai posé les fondements sur la nature, qui n'est jamais soumise à la mode... »

XIV. — LE BALLET

Né en France à la fin du XVIe siècle, le *ballet* demeure le spectacle préféré de la Cour. Le soin d'écrire les airs et les parties instrumentales en incombe aux musiciens attachés aux rois : BEAULIEU, CAMBEFORT et JACQUET DE LA GUERRE, par exemple. Souvent, un *récitant* commente chaque partie du ballet pour rendre l'action intelligible.

Sous le règne de Louis XIV, le ballet devient un grand spectacle, prétexte à costumes et décors somptueux ; il offre également au roi l'occasion de paraître sur scène dans des attitudes théâtrales ou des danses. C'est en composant des ballets pour le roi que Lully obtient ses faveurs ; en 1686, il présente à Fontainebleau *le Temple de la Paix*, dont il chante lui-même les récitatifs, parmi « les personnages bizarrement vestus, avec quantité de postures et plaisantes actions du corps ». Tous les ballets de Lully sont précédés d'une *ouverture* dite « *à la française* », avec deux mouvements, *lent-vif*, qui s'enchaînent.

Le ballet est ensuite introduit dans l'opéra : en 1661, CAVALLI fait jouer le « *Serse* », avec des intermèdes dansés par Lully. Dès lors, tous les drames lyriques comportent obligatoirement un ballet, souvent étranger à l'action, mais destiné à divertir les spectateurs.

Les successeurs de Lully continuent à flatter le goût du roi et de la noblesse pour les spectacles chantés et dansés. Dans les *Fêtes vénitiennes* de CAMPRA (1660-1744), tout est prétexte à danses.

L'*opéra-ballet* est formé d'un *prologue* et d'*entrées* ; telles sont les *Indes galantes* de RAMEAU, qui comprennent les épisodes suivants : *le Turc généreux*, *les Incas du Pérou*, *les Fleurs* ou *la Fête persane*, *les Sauvages*. Les voix et l'orchestre s'y unissent en des pages pathétiques, tandis que les danses évoquent, dans un réalisme conventionnel mais plein de charme, les différents pays où l'action est transportée.

XV. — LA SYMPHONIE

Les Grecs utilisaient le terme « *symphonie* » pour désigner la consonance des intervalles. Au Moyen Age, le nom s'applique à la

vielle à roue, encore en usage aujourd'hui dans certaines provinces (Auvergne, Bresse), et qui prend le nom de *chifonie* au XIIIe siècle.

Au XVIIe siècle, les symphonies sont de courtes phrases qui se jouent en manière d'ouverture au lever du rideau d'un opéra.

Au XVIIIe siècle, SAMMARTINI (1700-1775) adopte le terme de « symphonie » pour un ensemble d'instruments, ainsi que pour la succession des mouvements vif-lent-vif de la sonate de chambre.

Mais c'est en Allemagne que prend véritablement naissance la *symphonie classique*, grâce à la présence d'orchestres importants dans la plupart des grandes villes. Si elle n'est au début qu'une suite de *mouvements de danses*, ou une manière d'*oratorio*, comme chez SCHEIDT (1586-1654), prédécesseur de J.-S. BACH à Leipzig, par contre, RICHTER et surtout STAMITZ (1717-1757) écrivent de véritables symphonies pour un orchestre réduit comprenant des cordes, deux hautbois, deux cors, deux trompettes et des timbales. L'un et l'autre vont exercer une influence prépondérante sur HAYDN, qui va fixer définitivement la forme de la *symphonie classique*, dont la coupe est la même que celle de la sonate.

En France, on écrit des œuvres pour plusieurs instruments : ainsi PHILIDOR (1726-1795), qui, dans les « *Concerts spirituels* », double les instruments pour donner plus d'ampleur à l'ensemble ; et LALANDE (1657-1726), dont la « *Musique pour les soupers du roi* » réunit déjà une vingtaine d'instrumentistes.

Mais il faut attendre GOSSEC (1734-1829), qui assiste à un concert donné par Stamitz chez le fermier général la Pouplinière et s'en inspire, pour voir apparaître en France les premières véritables symphonies.

XVI. — **HAYDN**

(Voir gravure n° 17, p. 75.)

Fils d'un charron de Rohrau (Autriche), Joseph HAYDN est né le 30 mars 1732. Son instituteur lui donne les premières leçons de musique, puis le fait entrer à la chapelle Saint-Etienne de Vienne ; il y étudie, en même temps que le chant, le clavecin et le violon.

Sa voix ayant mué, il quitte la maîtrise et entre au service de PORPORA (1686-1766), compositeur d'opéras italiens venu se fixer à Vienne pour y diriger une troupe. Haydn, encouragé par Gluck, compose bientôt des *sonates* pour clavecin, et un *quatuor à cordes* (1750). Il est alors appelé à diriger la chapelle du comte Morzin, à Pilsen ; puis il entre au service des princes ESTERHAZI qui entretiennent dans leur château, au bord du lac de Neusiedel, un ensemble de vingt instrumentistes et chanteurs.

A deux reprises, il va en Angleterre : il est reçu docteur de l'université d'Oxford et compose plusieurs symphonies. Il travaille ensuite à un oratorio, *La Création*, suivi d'un autre, *Les Saisons*, qui est sa dernière œuvre. Il meurt le 31 mai 1809, après avoir assisté à l'entrée des troupes françaises à Vienne. On dit qu'il prononça ces mots : « Dieu protège François, notre Empereur... »

Haydn fait penser par certains côtés à J.-S. Bach. Comme lui, il est très attaché à sa fonction ; c'est un travailleur acharné et simple, mais aussi bonhomme et plein d'humour. Sa *Symphonie des Adieux*, où chaque musicien souffle la chandelle de son pupitre avant de s'en aller, le prouve.

La plupart de ses partitions d'*opéras*, écrites à la manière des Italiens, sont perdues. *La Création* et *Les Saisons* constituent de purs chefs-d'œuvre tant par leur humanité, l'étroite union des voix et de l'orchestre, que par la clarté de l'écriture.

Plus de cent vingt symphonies et ouvertures figurent au répertoire de son œuvre instrumentale. Les plus célèbres sont *La Reine*, *La Chasse*, *La Surprise*, la *Symphonie militaire*, dans laquelle il utilise pour la première fois la *clarinette*, et l'*Oxford-symphonie*.

Dans ses nombreux *quatuors à cordes*, qui présentent la coupe classique de la sonate, Haydn enlève au violon la prépondérance que lui donnaient les Italiens ; chaque instrument devient concertant.

S'il ne peut être considéré comme le seul Père de la Symphonie, titre qui reviendrait aussi bien à Richter et Stamitz, par contre, Haydn est supérieur à ces derniers par sa *facilité mélodique*, sa *verve rythmique*, et ses nombreuses trouvailles d'*orchestration*.

Son œuvre garde la mesure de l'époque classique, son souci d'équilibre ; mais elle est d'une vie intense et enthousiaste : « Puisque Dieu m'a donné un cœur joyeux, dit-il, il me pardonnera de l'avoir servi joyeusement... »

XVII. — **MOZART**

(Voir gravure n° 18, p. 75.)

Le père de Wolfgang Mozart, Léopold Mozart (1719-1787), était violoniste à l'archevêché de Salzbourg, et compositeur de pièces de musique de chambre, dont six Sonates.

Wolfgang est né le 27 janvier 1756 ; il travaille la musique avec son père qui se montre un guide éclairé. Aux côtés de sa sœur Nannerl, remarquable claveciniste, il donne tout enfant des concerts à Munich, puis à Vienne, en 1762, devant l'Empereur d'Autriche. L'année suivante, les deux jeunes virtuoses vont à Paris et à Versailles où, grâce à Grimm, ils sont reçus par Louis XV ; puis à Londres. Dans l'une et l'autre capitale, Wolfgang compose la *Symphonie n° 1*, des sonates et de la musique de chambre : il n'est âgé que de sept ans !

De retour à Vienne, Mozart présente au public un opéra, *Bastien et Bastienne*, et une *Messe solennelle ;* il est alors nommé directeur des concerts de l'archevêché. En 1778, il se rend de nouveau à Paris où Grimm, cette fois, s'ingénie à le faire oublier. En 1781, l'archevêque, jaloux des succès de son musicien, le chasse de son palais. Mozart se fixe alors à Vienne où il rencontre jusqu'à sa mort, survenue le 5 décembre 1791, les plus grandes difficultés matérielles.

Durant sa vie, toutes ses pensées sont consacrées à son art. S'il ne prête guère attention aux paysages au cours de ses voyages, par contre il a le sens de l'humour et le goût de l'espièglerie. Son humeur semble rester toujours indifférente aux misères de sa propre existence, et il garde jusqu'à la fin de sa vie le souci de la perfection dans son œuvre : « Je termine mon *Requiem*, écrit-il en 1791. C'est mon chant funèbre, et je ne dois pas le laisser imparfait... »

La place faite à la musique dramatique est importante dans son œuvre qui est considérable au regard de sa vie si courte. Après *Idoménée*, l'*Enlèvement au Sérail* (1782) est une *turquerie* dans le goût de l'époque. *Les Noces de Figaro* (1786), d'après la comédie de Beaumarchais, est un opéra plein de quiproquos, que la musique soutient de sa verve mélodique ; *Don Juan, dramma giocoso* — drame gai — créé en 1778 à Prague, est traité sous l'angle plaisant, car, écrit-il à son père, « la musique, même dans la situation la plus terrible, doit charmer et rester toujours de la musique... » *Cosi Fan Tutte* offre un livret plein d'invraisemblances, ainsi que *La Flûte enchantée* (1790), où tout est prétexte à musique, même les idées généreuses qui l'animent. Dans le même ordre d'idée, il faut citer ses *cantates* dans lesquelles il célèbre la fraternité entre tous les hommes.

Ses quarante et une *symphonies* présentent une évolution de la forme par rapport à Haydn, surtout en ce qui concerne l'orchestration où les instruments à vent occupent une place maintenant égale à celle des cordes. Les deux dernières, appelées symphonies *de Prague* et *Jupiter*, sont animées d'un souffle puissant qui annonce Beethoven.

Les *divertissements* appartiennent au style galant de l'époque. La *Petite musique de nuit* comprend quatre mouvements, comme une sonate. Les *quatuors* et les *quintettes* ont des adagios pleins de charme et plus développés que ceux de Haydn.

Pour les instruments seuls, Mozart écrit des *sonates* qui présentent une grande liberté dans la forme, mais aussi une clarté, une grâce mélodique et une fraîcheur constante. Ces mêmes qualités se retrouvent dans les nombreux *concertos* pour piano, violon, flûte et harpe, basson, etc.

Son œuvre *religieuse* comprend les *Vêpres solennelles ;* une *Grand-Messe* en ut mineur ; le *Requiem*, laissé inachevé par la mort du compositeur, et qui fut terminé par son disciple SÜSSMAYER.

Le style de Mozart, comme celui de Haydn, est la synthèse parfaite de la grâce italienne et du souci allemand d'équilibre et de mesure. Ses œuvres, musicales avant tout, demeurent un enchantement, même lorsqu'elles ont été composées pendant les périodes les plus troublées de sa vie.

XVIII. — LES REPRÉSENTATIONS LYRIQUES AU XVIIIe SIÈCLE

Le XVIIIe siècle voit l'opéra italien maintenir sa suprématie dans toute l'Europe ; seul Gluck, après Rameau, défend avec succès un style plus noble et moins extérieur.

Les compositeurs italiens sont nombreux. Domenico SCARLATTI dirige à Londres en 1719 son premier « *opera seria* » : *Narcisse*. JOMELI (1714-1774) donne dans *Armide* et *Iphigénie en Aulide*, sujets souvent traités par les compositeurs, plus d'importance à l'orchestre.

PICCINNI (1728-1800) est le rival de Gluck à Paris ; il se perfectionne dans la langue française avec le poète dramatique QUINAULT et son opéra *Roland* y est représenté, malgré l'opposition des «gluckistes», son succès est immense. Gluck et lui écrivent alors un ouvrage sur le même livret : *Iphigénie en Tauride*. Celui de Gluck obtient la faveur du public. A cause de la présence des Encyclopédistes qui prennent parti tantôt pour les uns, tantôt pour les autres, la France est, à la fin du XVIIIe siècle, le champ clos où luttent les styles français et italien.

Cependant, en Italie, l'*opéra-bouffe* prend son essor ; les personnages en sont empruntés à la bourgeoisie et au peuple ; il rassemble une chanteuse, un chanteur (basse) et un mime. C'est la *Servante maîtresse* de PERGOLÈSE qui provoque la *Querelle des Bouffons*, dans laquelle Jean-Jacques ROUSSEAU (1712-1778) défend les Italiens ; lui-même compose à ses heures.

Après PAESIELLO (1741-1816), que le Premier Consul fait venir à Paris, CIMAROSA (1749-1801) porte l'opéra-bouffe à son apogée avec le *Mariage secret* où la verve, l'humour et la finesse s'allient à la virtuosité des airs.

A la même époque, l'*opéra-comique* naît à Paris, issu des représentations données à la Foire Saint-Germain ; il mêle le « *parlé* » au chant, alors que tout est chanté dans un opéra. Une ordonnance royale de 1762 fonde la troupe de l'Opéra-Comique, qui joue des œuvres de LESAGE (1668-1747) et de BLAVET (1709-1768), auteur du *Jaloux corrigé*.

Le genre va se hausser au niveau de l'opéra avec MONSIGNY (1729-1817), dont les chefs-d'œuvre sont *Rose et Colas* et *le Déserteur*. Puis avec PHILIDOR, DEZÈDE, GRÉTRY (1741-1813), auteur de *Richard Cœur-de-Lion*. Tous ces compositeurs d'opéras-comiques créent un engouement si fort pour le genre que Voltaire en est irrité ; il écrit : « ... C'est là le spectacle de la nation, en attendant Polichinelle... »

XIX. — LA MUSIQUE FRANÇAISE PENDANT LA RÉVOLUTION

(Voir gravure n° 19, p. 76.)

La Révolution française, qui bouleverse si profondément les institutions politiques, apporte à l'art musical des modifications dont certaines vont être maintenues par la suite.

Tout d'abord, la musique qui était l'apanage des classes aisées se démocratise sous la forme de *cantates profanes* célébrant les idées et les hommes de la Révolution, et chantées par le peuple ; elle perd le caractère de divertissement qu'elle avait eu jusqu'alors. Le *rôle social* de la musique réapparaît donc pour la première fois depuis l'Antiquité, où elle était institution d'Etat.

Les compositeurs de la Révolution demeurent toutefois ceux de l'Ancien régime, et ils ne peuvent se défendre de conserver, dans leurs œuvres destinées aux cérémonies patriotiques, le style utilisé dans les opéras et les oratorios classiques. C'est ainsi que Gossec est sans cesse partagé entre la manière d'écrire de Gluck, faite de simplicité et de mesure, et l'emphase nécessitée par les exécutions en plein air, qui exigent des moyens importants : chœurs de 2 500 chanteurs pour la *Cantate funèbre*, le 20 prairial de l'An VII ; percussion énorme : 300 tambours, lors de la *fête de la Fédération*, le 14 juillet 1790.

Les œuvres sont soumises à la censure et Gossec, après la célébration de la mort de Louis XVI, se voit accusé d'avoir « déploré la mort du tyran » par une musique manquant de vigueur révolutionnaire ; il se défend habilement en assurant s'être abandonné simplement « aux douces émotions qu'inspire aux âmes sensibles le bonheur d'être délivré d'un tyran »... Grâce à cette adhésion aux idées révolutionnaires, les compositeurs de l'Ancien régime, MÉHUL, GOSSEC, CHÉRUBINI vont survivre à la Terreur qui n'épargne cependant pas les poètes, et ils se retrouveront plus tard au service de l'Empire et de la Restauration.

L'Opéra subit un coup d'arrêt brutal en 1789 ; devenu le Théâtre des Arts, il se consacre aux galas de danse et aux pièces de circonstances : en 1794, GRÉTRY compose pour lui *Denys le tyran*. Mais le public est absent, et l'Opéra-Comique, où l'on jouait autrefois avec succès les pièces de Monsigny, et qui avait été fondé par le coiffeur de Marie-Antoinette, Autié, fait un soir une recette de 46 francs seulement.

La *chanson révolutionnaire*, issue du vaudeville dont elle garde le sel, mais avec plus d'âpreté, fleurit partout à Paris comme en province. La misère des paysans et la guerre font l'objet de complaintes. Le *Ça ira* et la *Carmagnole* accompagnent les condamnés jusqu'à l'échafaud. Les chansons patriotiques rythment les appels pour la levée en masse contre les ennemis de la Patrie. D'après la tradition, ROUGET DE LISLE compose la *Marseillaise* dont l'orchestration, due à MÉHUL, est jouée dans tous les théâtres pour réveiller « l'âme révolutionnaire ».

Les *hymnes* destinés aux grandes fêtes révolutionnaires sont très nombreux ; ils ont pour auteurs GOSSEC, MÉHUL, CHÉRUBINI. L'*Hymne à la Liberté* de Gossec utilise une mélodie de Dalayrac. Chérubini fait entendre en 1795 un *Hymne à la Victoire*, et Rouget de Lisle, un *Hymne de Vengeance*, chanté à l'Opéra en 1798.

On doit à la Révolution la création du *Conservatoire National*, institution propre à former des compositeurs et surtout des instrumentistes pour les *musiques militaires* reconnues d'utilité publique par un décret de la Convention en date du 12 thermidor 1794. C'est l'œuvre d'un capitaine de la Garde nationale, SARRETTE, et de GOSSEC qui avait déjà créé sous la royauté une école de chant. Prévu pour 600 élèves instruits par 125 professeurs, dont Gossec et Chérubini, le Conservatoire de la Révolution procède à son recrutement dans chaque département proportionnellement au nombre d'habitants. C'est lui qui dès lors donnera à la France l'élite de ses compositeurs et de ses instrumentistes.

XX. — BEETHOVEN

(Voir gravures nos 20, p. 85 ; 21 et 22, p. 86.)

L'homme.

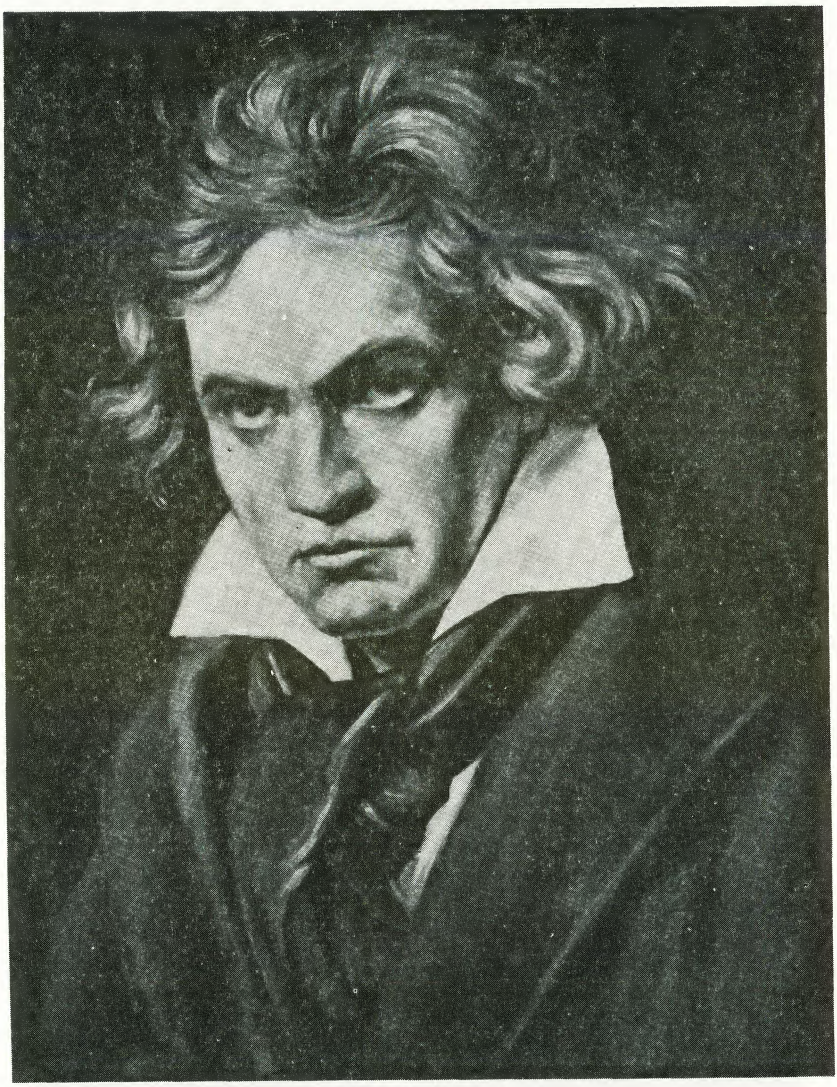
On ignore la date de naissance de BEETHOVEN ; on sait seulement qu'il fut baptisé le 17 décembre 1770. Comme J.-S. Bach, il appartient à une lignée de musiciens, tous chantres de la Chapelle du Prince-Electeur de Cologne.

Dès l'âge de quatre ans, il apprend le piano avec son père, qui se montre un maître exigeant. Puis il reçoit de précieux conseils d'un hautboïste de la Chapelle, PFEIFFER, et surtout de NEEFE (1748-1798), auteur de drames lyriques et de musique instrumentale. Grâce à son goût pour la lecture, Beethoven acquiert une vaste et profonde culture littéraire, qu'il complétera toute sa vie.

En 1785. il est organiste à Bonn ; le comte Waldstein lui conseille d'aller étudier à Vienne : « Des mains de Haydn, vous hériterez de l'esprit de Mozart. » Il travaille alors avec l'auteur des *Saisons*, et avec SCHEINK, compositeur de *Singspiele*, sortes d'opéras-bouffes allemands. Puis il travaille le contrepoint avec un maître de chapelle de Saint-Etienne de Vienne, tandis que SALIERI lui apprend l'écriture des voix.

Apprécié pour son talent de pianiste autant que pour la valeur de ses compositions, il est reçu par la haute société viennoise, mais tente vainement de fonder un foyer avec Thérèse DE BRUNSWICK, qui est sans doute la « bien-aimée lointaine » à laquelle sont dédiées certaines de ses œuvres, dont la très belle Sonate en fa dièse majeur, qui n'a que deux mouvements « allegro ».

Grâce à l'aide accordée par ses protecteurs, notamment par l'archiduc Rodolphe, il s'adonne entièrement à la composition. Mais, en 1796, il ressent les premiers symptômes d'une surdité qui ne lui permettra plus, dès 1802, d'entendre la parole ; il prie alors ses amis d'écrire sur des « *carnets de conversation* » ce qu'ils ont à lui dire. Après une vie douloureuse due à cette infirmité et à de nombreux déboires de tous ordres, il meurt le 27 mars 1827. Vienne tout entière lui rend un tardif mais fervent hommage.



20. — BEETHOVEN

Ce portrait, dû à Stieler, représente BEETHOVEN *en* 1796, *à l'époque où le Maître de Bonn commence à ressentir les premières attaques d'une surdité qui devait durer toute sa vie.*

En 1798, *il n'entend plus que les sons graves, ne perçoit ni les notes supérieures de la voix, ni les sons aigus des instruments. Dans le testament de Heiligenstadt, cette ville d'eau où il séjourne pour une cure, Beethoven confie à ses frères Carl et Johann : « Quelle humiliation lorsque quelqu'un entendait à côté de moi les sons lointains de la flûte, ou le chant d'un pâtre, et que moi, je n'entendais rien... »*

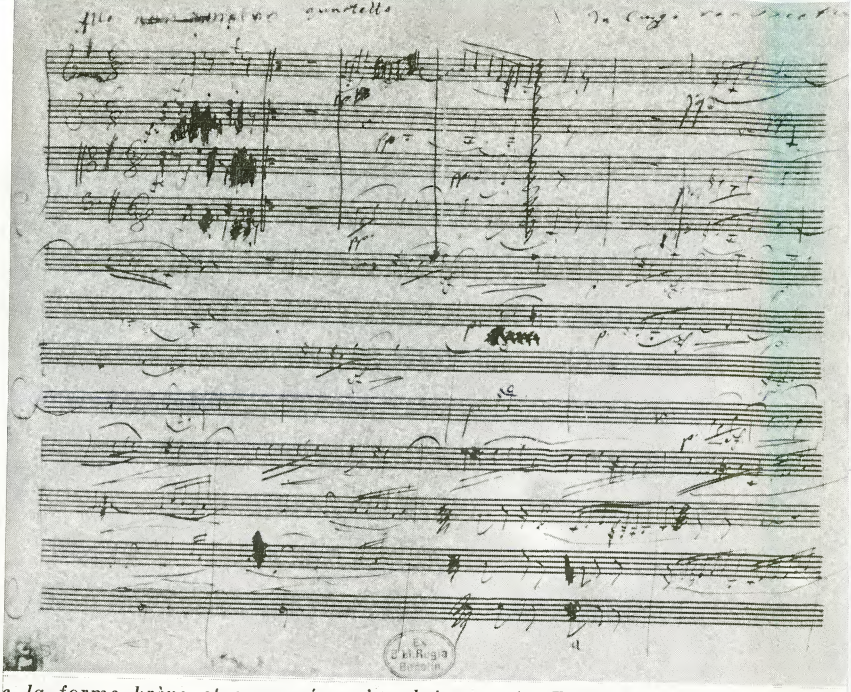
En 1810, *il suit difficilement la conversation et, pour entendre ce qu'on lui joue au pianoforte, il se sert d'un cylindre de bois collé à son oreille et qu'il appuie sur le couvercle de l'instrument. Les « Cahiers de conversation », où ses interlocuteurs écrivent ce qu'ils ont à lui dire, sont de cette époque.*

En 1814, *à quarante-quatre ans, il n'entend même plus l'orchestre qu'il conduit et, lorsqu'il se rend compte que les musiciens ne le suivent plus, il éclate en sanglots. C'est pourtant de cette période douloureuse de sa vie que datent les dernières Symphonies, dont la* 9e *avec chœurs, ainsi que les derniers Quatuors.*

« De tels événements m'ont mis au désespoir. C'est l'art seul qui m'a retenu », écrit-il déjà à Heiligenstadt.

Et plus tard, il dira : « ...Soumission. Résignation... Résignation », principe fécond de sa vie et de son œuvre.

PHOTO GIRAUDON-ALINARI.



21. — Manuscrit de Beethoven

Ce manuscrit est celui de l'Allegro du Quatuor à cordes en mi majeur. *Beethoven y fait un large emploi des silences, « aussi expressifs ici, dira Wagner, qu'une mélodie... »*

Remarquez les nombreuses ratures. Avant d'écrire une œuvre, Beethoven la médite longuement, jetant sur ses Carnets des idées musicales sur lesquelles il revient souvent. C'est ainsi que le thème rythmique (sol-sol-sol-mi bémol) du premier mouvement de la 5e *Symphonie a donné lieu à de nombreuses esquisses avant de prendre la forme brève et ramassée qu'on lui connait. Et la* 9e Symphonie *avec chœurs, commencée en* 1823 *et terminée en février* 1824, *avait vu naître dès* 1816 *son thème de la Joie, si simple et si dépouillé.*

Le souci constant de la perfection, en même temps que l'évolution continuelle de sa pensée, obligent donc Beethoven à revenir sans cesse sur ses compositions.

PHOTO DEUTSCHE MUSIKGESCHICHTLICHE ARCHIV, KASSEL.

22. — Beethoven et la Nature

Cette gravure représente une fête dans la cour d'une auberge; on y voit un joueur de cornemuse faisant danser un couple de paysans.

Semblables fêtes ont été de tous temps en honneur à la campagne, dans tous les pays. C'est ainsi que Beethoven entendit jouer un orchestre de musiciens populaires dans l'auberge des « Trois Corbeaux », où il allait parfois pour se distraire, au cours de ses promenades près de Brühl.

Dans le troisième mouvement de la Symphonie Pastorale (*Joyeuse Réunion de Paysans*), *il évoque, raconte son ami Schindler, « ces musiciens venus des bords du Rhin pour faire danser, et qui se relayaient pour dormir, tandis que leurs compagnons continuaient à jouer ». Dans ce mouvement, deux danses en effet apparaissent nettement : une valse rapide à 3 temps et une bourrée à 2 temps.*

Beethoven aimait la Nature, les hommes de la campagne et leurs mœurs simples. Il a écrit dans ses Carnets intimes : *« ...Quelle splendeur, ô Seigneur ! Ces forêts, ces vallons respirent le calme, la paix qu'il faut pour l'honorer... »*

PHOTO GIRAUDON.

Physiquement, il montre un visage dur et tourmenté ; il marche le buste en avant, le chapeau rejeté en arrière ; sa mise est négligée. Il déçoit ceux qui l'entourent par ses sautes d'humeur. Gœthe dit : « J'ai fait la connaissance de Beethoven. Son talent me remplit d'étonnement, mais c'est une personnalité parfaitement indomptée. »

L'art est son seul refuge contre misères et passions ; lorsqu'il doit renoncer à épouser Giulietta GUICCIARDI, il dit : « Il me reste à m'atteler avec plus de courage à la besogne. » Il tient énergiquement tête à son destin tragique : « Il ne parviendra pas à m'abattre », affirme-t-il en 1801, époque où il constate que sa surdité est inguérissable. « L'art seul m'a retenu », écrit-il encore dans son testament de Heiligenstadt.

Il cherche la joie qui semble vouloir le fuir ; il la trouve dans l'*amour de la nature :* « C'était sa seule confidente », dira Thérèse de Brunswick. Il la trouve aussi dans l'*amour de l'humanité :* « Mon cœur, dit-il, ne respire que pour l'amour des hommes et le désir du bien. » Cette joie, il l'exalte enfin dans sa *Neuvième Symphonie,* la dernière, inspirée des vers de SCHILLER : « O joie, belle étincelle des Dieux, fille de l'Elysée, nous entrons tout brûlants dans ton sanctuaire... »

L'œuvre.

L'œuvre de Beethoven touche à tous les genres et à toutes les formes.

Sa production *religieuse* est assez restreinte ; elle comprend la célèbre *Missa Solemnis,* terminée en 1822, exécutée à l'occasion de l'élection de son protecteur et ami l'archiduc Rodolphe, à l'archevêché d'Olmütz ; c'est une grande fresque où les voix et l'orchestre s'allient parfaitement et qui se termine, avec l'*Agnus Dei,* sur une expression passionnée de bonheur.

Son unique opéra, *Fidelio,* est joué à Vienne en 1805 sous le titre de *Léonore ;* il présente un style totalement neuf : les airs et l'accompagnement d'orchestre y sont traités comme des motifs symphoniques. Wagner verra dans *Fidelio* « le père du drame moderne ». Beethoven a songé à écrire d'autres œuvres lyriques, notamment *Egmont,* dont l'ouverture exalte la lutte du comte Egmont contre le duc d'Albe pour la liberté de son peuple.

Aux *voix,* il consacre des *lieder,* souvent écrits selon la coupe en trois parties des airs d'opéra.

Ses symphonies sont au nombre de neuf. Beethoven adopte d'abord le cadre de celles de Mozart ; il s'en libère très vite pour aboutir à la *Neuvième* qui utilise pour la première fois les *voix.* Dans *L'Héroïque* (1805), dédiée à Bonaparte qui représente pour lui les idées généreuses de la Révolution française, l'idée de la mort est associée à celle du héros. Le premier thème de la *Cinquième* est particulièrement court et incisif. La *Pastorale* (1808) est une confidence où Beethoven exprime son amour pour la Nature ; ce n'est pas une

description, malgré les motifs évoquant le coucou, la caille et la perdrix, ou bien l'orage, mais plutôt l'expression des *sentiments* de l'auteur en présence de cette nature à laquelle il confie souvent ses pensées. La *Septième* (1812) est appelée par Wagner « l'apothéose de la danse » ; tandis que la *Huitième* offre un *Allegro* pittoresque construit sur un tic-tac de métronome. La *Neuvième*, grandiose, voit le jour en 1822 ; mais elle avait été l'objet, dès 1785, de nombreuses esquisses. L'Allegro marque au début le combat entre la certitude et le doute, mais le Final voit surgir aux basses le thème serein de la joie, exalté bientôt par les voix et l'orchestre.

Les *Concertos* datent surtout d'avant 1810. L'orchestre y est traité comme dans une symphonie, tandis que les instruments solistes y utilisent toutes leurs ressources.

Parmi les nombreuses compositions de *musique de chambre*, les seize *Quatuors* occupent une place éminente. Le style de Haydn se retrouve dans les premiers ; mais dès le douzième, où l'adagio est une intense concentration d'idées, il se détachent de la forme classique pour atteindre dans les derniers à une liberté totale d'expression.

Les *sonates* pour piano de Beethoven sont souvent comme des reflets de sa vie d'homme. Les plus connues sont *la Pathétique*, en ut mineur ; l'op. 27 (opus — œuvre — n° 27) appelée *Clair de lune* et dédiée à Giulietta Guicciardi ; *l'Aurore*, dont le rondo est d'allure populaire ; *l'Appassionata*, et enfin l'op. 111, d'une étonnante grandeur dans son développement.

L'œuvre de Beethoven montre, dès les premières compositions, une franche émancipation des règles de la musique classique. Sans cesse, il cherche à perfectionner sa technique : « Plus importants sont les progrès, écrit-il, et moins on est satisfait des œuvres précédentes... »

« Jaillie du cœur, dit-il encore de sa musique, puisse-t-elle aller de même au cœur. » C'est ainsi qu'elle marque la fin de la période classique et le début de la période romantique.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE ROLLAND, Père & Fils
82, rue du Faubourg Saint-Martin
PARIS

Dépôt légal : 4me trimestre 1981
N° d'Éditeur 4109

ISBN 2-7082-1213-3

Couverture : photo Giraudon-Alinari.